LIBRARY No 769

THE Art of Bowing

A practical theoretical Guide
for
Developing the Technique of the Bow
and
for acquiring a fine Tone

by

EMIL KROSS.

Op. 40.

ENGLISH TRANSLATION BY GUSTAV SAENGER

HUNLETH MUSIC CO.
516 LOCUST ST.
COMPLETE MUSIC HOUSE - - ST. LOUIS

LIBRARY No 769

THE Art of Bowing

A practical theoretical Guide
for
Developing the Technique of the Bow
and
for acquiring a fine Tone

by

EMIL KROSS.

Op. 40.

ENGLISH TRANSLATION BY GUSTAV SAENGER.

Published by
Carl Fischer
6-10 Fourth Avenue, New York.

MT267
.K76 K8
1897

List of Contents.

Page.
Preface ..... II & III
The Bow, its arrangement and use. IV
The position of the body and the instrument; movement of the fingers of the left hand V
Note for the Teacher VI

The Technique of Bowing.

1. The whole Bow applied with Legato strokes, without accent 1
2. The whole Bow applied with Detached strokes, with accent 2
3. Legato strokes, with aid of fore-arm, also named Détaché 3
4. Detached strokes, with aid of fore-arm, also named Martelé 6
5. Detached strokes, with aid of fore-arm (Martelé) at the Nut 7
6. The rapid, detached stroke, with full length of Bow.... 8
7. Combination of the whole Bow, with Détaché-strokes at Tip and Nut 8
8. Combination of the rapid, detached whole Bow stroke, with Martelé-strokes at the Tip and Nut 9
9. The whole Bow applied to Double-stops 9
10. The rapid, detached whole Bow, applied to Double-stops 10
11. Technical developement of the Wrist, while changing strings with slurred notes 10
12. The Legato-stroke applied to a quick undulating movement 11
13. A number of celebrated Legato-exercises and Legato-passages from Concertos, recommended for further study 11
14. Combination of some of the fore-going manners of Bowing 13
    1st Exercise of Rudolph Kreutzer, with bowings for the higher developement of the Technique of the Bow.. 15
    1st Exercise of R. Kreutzer, with application of Accents and Tone-shadings 18
    4th Exercise of R. Kreutzer with different manners of Bowing 18
    8th Exercise of R. Kreutzer with different manners of Bowing 20
    36th Exercise of Frederigo Fiorillo with different and varied manners of Bowing 23
15. The study of Tone-production 25
    Scales with different Tone-shadings applied 26
16. Tone-shading 28
    Scales with application of Crescendo and Decrescendo.. 29
17. A selection of important and celebrated Exercises, Concertos, Variations etc. for the study of Tone and Style .. 30
18. Staccato-Bowing 36
19. Sure Method of acquiring the Staccato in a short time.. 39
20. Important Exercises and Passages from Concertos for Staccato-bowing 43
21. The Spring-Bow (Spiccato) 46
22. The Spring-Bow Staccato (Staccato à Ricochet) 50
23. The Spring-Bow Arpeggio 52
24. Tremolo-Bowing 54
25. The In-audible (Mute) Scale 56

Inhalts-Verzeichniss

Vorwort ..... II & III
Von dem Bogen, dessen Einrichtung und Führung IV
Die Haltung des Körpers und Instruments; Bewegung der Finger der linken Hand V
Anmerkung für den Lehrer VI

Die Bogentechnik.

1. Ganzer Bogenstrich mit weichem Anschluß ohne Accentuirung.. 1
2. Der abgebrochene ganze Bogenstrich mit Accentuirung 2
3. Weich anschließender Unterarmstrich, auch détaché genannt 3
4. Abgebrochener Unterarmstrich, auch martelé genannt 6
5. Abgebrochener Unterarmstrich (martelé) am Frosch 7
6. Der schnell durchrissene Strich mit ganzem Bogen 8
7. Verbindung des ganzen Bogenstriches mit détaché-Strichen an Spitze und Frosch 8
8. Der schnell durchrissene ganze Bogenstrich in Verbindung mit martelé-Strichen an der Spitze und am Frosch 9
9. Ganzer Bogenstrich bei Doppelgriffen 9
10. Der schnell durchrissene ganze Bogenstrich bei Doppelgriffen... 10
11. Die Handgelenktechnick für den Saitenwechsel bei gebundenen Noten 10
12. Der Legatostrich in schneller wellenartiger Ausführung 11
13. Verschiedene zum Studium zu empfehlende berühmte Legato-Etüden, sowie Legatostellen aus Concerten 11
14. Mehrere aus dem vorigen zusammengesetzte Bogenstriche 13
    1. Etüde von Rudolph Kreutzer mit Stricharten zur höheren Ausbildung in der Bogentechnik 15
    1. Etüde von R. Kreutzer mit Anwendung von Accenten und Nüancen 18
    4. Etüde von R. Kreutzer mit Stricharten 18
    8. Etüde von R. Kreutzer mit Stricharten 20
    36. Etüde von Frederigo Fiorillo mit Stricharten und Varianten 23
15 Das Studium des Tonziehens 25
    Scalen in verschiedenen Ton-Contrasten 26
16 Von den Nüancen 28
    Scalen im Crescendo und Decrescendo 29
17 Verschiedene für das Ton- und Vortrags-Studium wichtige berühmte Etüden, Concerte, Variationen etc. 30
18. Das Staccato 36
19. Sichere Methode, bald ein schönes Staccato zu erlernen 39
20. Wichtige Etüden und Concertsätze für das Staccato 43
21. Der Springbogen, (Spiccato.) 46
22. Das Springende Staccato, (Staccato à ricochet) 50
23. Das Springbogen-Arpeggio 52
24. Das Tremolo 54
25. Die stumme Tonleiter 56

PREFACE.

For centuries and up to the present day, the proud and glorious name of "Queen of Instruments" has been awarded to the Violin. It is certainly deserving of this distinction, as on no other instrument is it possible to vie with the human voice, nor imbue a performance with all the various expressions of sentiment and feeling, in such a perfect manner, as on the Violin, Viola or the Violincello.—Taking a clean and correct technique of the left hand for granted, a fine, pure and sympathetic Tone, is primarily necessary for the expression of this deepest feeling. It is deplorable to see so many virtuosi misunderstanding the real object of the violin,—it being a melodic instrument by nature,—and instead of working towards this end, to notice their one-sided endeavor to shine through mere technique. Even before the listener has comprehended a melody or a theme, the first sounds will arrest his attention and fascinate him. The most beautiful kind of a tone is that which in being produced, combines softness with clearness and purity, and which is capable of all the different shadings of strength, in order to develope dignified and decided energy, wherever it is in place or where it is necessary.

It is absolutely necessary that the arm and wrist will have been thoroughly loosened and made flexible, before the teacher can proceed with the scholar, towards the attainment of beauty and volume of Tone; likewise, the professional violinist who is dissatisfied with his Tone or Style and who feels the necessity of bettering himself therein; only after this has been accomplished, *beauty and volume of tone can be successfully attained.*

It might be mentioned at once, that a real fine, pure and sympathetic Tone, which should answer *artistic requirements* must *never* be principally produced by *pressing* but rather *through drawing the Bow.* Those who effect their tone-production more through pressing than through drawing, will bring forth rough and unsympathetic tones, and furnish proof at once, that their arm and wrist have not been sufficiently trained and schooled.

The present work, now offers the most expedient and practical means, with which to free the arm and wrist from all stiffness, and to develope volubility, grace and flexibility in them, to such a degree, that talented individuals, who study the rules and examples therefore, repeatedly and conscientiously—taking the necessary preliminary schooling for granted,—will surely acquire a fine, sympathetic Tone and an elegant pliant Bowing, capable of all shadings. My long experience in teaching has convinced me of the practical value of the above. I should furthermore earnestly advise the student to hear great singers (in operatic productions) as often and as attentively as possible, and also to make a study of vocal numbers from classic operas, as well as songs of celebrated composers (especially Franz Schubert's) on the Violin.* This is one of the principal aids for acquiring the true singing tone.

* Also Volk-Songs of different Nationalities are to be played with due interest.

EMIL KROSS.

Frankfurt o/M. May 1888.

Vorwort.

Der Violine gebührt seit Jahrhunderten bis auf den heutigen Tag der stolze gloriose Name "Königin der Instrumente." Sie verdient denselben in der That, denn so vollkommen wie auf ihr, der Viola und dem Violoncell vermag man es auf anderen Instrumenten nicht, mit der menschlichen Stimme zu wetteifern und in den Vortrag den Ausdruck aller Seelenregungen zu legen. — Zu diesem Ausdruck des tiefsten Gefühls gehört — eine reine und correkte Technik der linken Hand vorausgesetzt — vor Allem ein schöner, edler, sympathischer Ton. Leider sieht man so manche Virtuosen von dieser wahren Aufgabe der Violine weit entfernt — denn die Violine ist ihrer Natur nach ein melodisches Instrument — und statt dessen das einseitige Bestreben, vorzugsweise durch Technik zu glänzen. — Noch bevor aber der Zuhörer eine Melodie oder ein Thema aufgefaßt hat, fesseln und bestricken die ersten Töne ihn. Die schönste Art des Tones ist diejenige, welche das Sanfte mit dem Hellklingenden verbindet und aller Nüancen des Sanften und Starken fähig ist, um auch, wo es angebracht und nöthig, grandiose markige Kraft entwickeln zu können.

Bevor der Lehrer beim Schüler, oder derjenige alleinstehende Geiger, der, mit seinem Ton und Vortrage unzufrieden, das Bedürfniß fühlt, sich hierin zu veredeln, auf Schönheit und Größe des Tones wirken kann, ist es absolut nothwendig, daß Arm und Handgelenk durch gewisse Strichmanieren ganz geschmeidig und locker gemacht worden sind; erst dann kann wirklich mit Erfolg auf die Schönheit und Größe des Tones eingewirkt werden.

Vor Allem sei bemerkt, daß ein wirklich schöner, sympathischer Ton, der künstlerischen Anforderungen genügen soll, nie vorwiegend durch Drücken, sondern vielmehr durch Ziehen hervorgebracht werden kann. Diejenigen, welche mehr durch Drücken als durch Ziehen des Bogens ihre Tongebung bewirken, werden rauhe unsympathische Töne zu Gehör bringen und liefern sofort den Beweis, daß bei ihnen Arm und Handgelenk nicht genügend vorgebildet worden sind. —

Vorstehendes Werk giebt nun die zweckmäßigsten und sichersten Mittel an, Arm und Handgelenk von aller Steifheit zu befreien und zu solcher Volubilität und Lockerheit auszubilden, daß diejenigen Talente, welche gewissenhaft und oft — die nöthige Vorbildung wird natürlich vorausgesetzt — die Regeln hierzu nebst Beispielen studiren, nach meiner, durch lange Praxis im Unterrichten gewonnenen Ueberzeugung, sicher dahin gelangen werden, einen schönen sympathischen Ton und einen eleganten biegsamen, jeder Nüance fähigen Bogenstrich zu erlangen. — Empfehlen möchte ich noch dringend, recht oft und aufmerksam bedeutende Gesangskräfte (in Opernaufführungen etc.) zu hören und auch Gesangsnummern aus klassischen Opern, sowie Lieder berühmter Componisten (vor Allen die Franz Schubert'schen) auf der Geige viel zu studiren.* Es ist dieses ein Hauptbildungsmittel, sich den wahren gesangvollen Ton zu erwerben.

* Auch Volkslieder verschiedener Nationalitäten spiele man mit Interesse.

EMIL KROSS.

Frankfurt a/Main, im Mai 1888.

Preface of the Translator.

In offering an english translation of Kross' "Art of Bowing" to students, teachers and violinists in general, a few words of the undersigned might not be out of place. Kross' "Art of Bowing" is already a widely known and well appreciated work; in regard to clearness and completeness of its text and of the great number of useful examples, it stands unequalled, as a practical aid to every Violinist, in this special branch of violin-technique.

Of course we have other works and treatises on this special subject, but in none of them, do we find the contents explained in such a masterly manner, nor the minutest details thereof treated with such consideration. Kross has succeeded in placing the entire technical aids of Bowing, before the student in a short, concise but nevertheless perfect manner, and success cannot fail to attend the efforts of those, who study and practise this work in the manner designated by him.

In regard to the translation itself my aim was not only to present the exact wording, but also to reproduce the ideas and explanations of the author in as perfect and clear a manner as we find them expressed in the original. The different exercises of Kreutzer, Rode, Fiorillo etc. are mostly numbered as in Kross' own revisions of these works, but there will be no difficulty in placing the exercises in other editions.

With the hope that my efforts to convey the special ideas of the Author and bring them before our Violinists of an artistic turn of mind, will not have been useless, I will be amply repaid and rewarded if my efforts in this direction will be appreciated and any shortcomings in my part of the work, critisized in a lenient spirit.

GUSTAV SAENGER.

New York, May, 1897.

Vorrede des Uebersetzers.

Indem ich angehenden Violinisten, Lehrern und Geigern im Allgemeinen eine englische Uebersetzung von Kross' "Kunst der Bogenführung" vorlege, wären ein paar Worte zur Einleitung vielleicht am Platze.

Kross' „Kunst der Bogenführung" ist bereits ein wohlbekanntes und anerkanntes Werk; in Bezug auf Vollständigkeit und Klarheit des Textes und in der großen Anzahl nützlicher Beispiele steht es als praktisches Hülfsmittel für jeden Geiger in diesem speciellen Theile der Geigentechnik unerreicht da.

Es gibt natürlich noch andere Werke und Abhandlungen über dieses besondere Fach; doch finden wir in keinem derselben eine solche meisterhafte oder in's kleinste Detail gehende Behandlung des Stoffes. Kross hat es verstanden in kurzer, bündiger, doch vollständiger Weise die sämmtlichen technischen Hülfsmittel der Bogenführung dem Studirenden vorzuführen; und kann der Erfolg bei denjenigen nicht ausbleiben, die dieses Werk in der von ihm angegebenen Manier studiren.

In der Uebersetzung nun ging mein Streben nicht allein nach einer getreuen Wiedergabe der Worte, sondern auch dahin, die Ideen und Erklärungen des Autors so genau und deutlich wiederzugeben, wie sie sich im Original befinden. Was die Nummerirung der verschiedenen Etüden von Kreutzer, Rode, Fiorillo etc. betrifft, so bezieht sich dieselbe meist auf Kross' eigene Bearbeitungen; doch können die speciellen Etüden auch leicht in anderen Ausgaben gefunden werden.

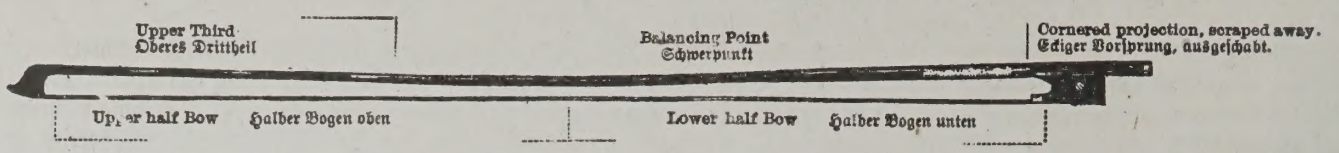
Indem ich hoffe, daß meine Bemühungen insofern nicht fruchtlos sein werden, um die speciellen Zwecke des Originalverfassers auch dem hiesigen künstlerischem Publikum vor die Augen zu führen und zugänglich zu machen, werde ich eine wirkliche Befriedigung darin finden wenn diese Absicht anerkannt wird, und etwaige Mängel in meiner Arbeit nachsichtig beurtheilt werden.

Gustav Sänger.

New York, Mai 1897.

The Bow, its Arrangement and Use.

Von dem Bogen, dessen Einrichtung und Führung.



1. The first condition, to acquire a fine, pure and sympathetic Tone is, that the Bow will always be drawn Up and Down, *parallel with the Bridge.* The hair must always cross the string exactly *at right angles*, whereby they must pass parallel to the Bridge. Oft and repeated playing before a large looking-glass will aid in securing the best control over this.

2. The Hair must not be tightened too much, as with a moderately strong pressure, the middle of the Bow, must allow itself to be pressed on the string. (Only a few kinds of bowing offer deviations from this rule, for instance, a number of notes in a thrown Staccato, in one Stroke, see this manner page 51.)

3. The Bow must be held by the hand so securely, that it cannot move or possibly fall from it. *The cornered projection of the Nut* (see illustration) *is to be scraped away, as it is altogether unnecessary,* in order that the point of the thumb can be placed IN and not ON the Nut. Through this, *the entire hold on the Bow* becomes a surer one, and by means of this arrangement it will be easier to use *the entire length of the Bow* (close up to the Nut.) The Thumbjoint must be devoid of any stiffness (see Sect. 8 Page V.)

4. *The Stick must rest in the middle of the second joint of the fore-finger, the middle-finger being placed opposite to the thumb.* The fourth and small finger is placed on the stick, lightly. The small finger in a stretched position, should rest on the stick with its point, in order that it may not slip before or behind the bow. (These three fingers and the thumb are the chief support in the holding of the Bow.)

5. The small finger is an essential aid, in supporting the bow in the Down-stroke, when the latter draws near to the Bridge, furthermore for the change of strings. Only exceptionally, with a few kinds of springing Arpeggio-bowings, can it be raised. (See this manner pages 50, 52, 54.)

6. The stick of the Bow, is to be leaned somewhat towards the finger-board. *The hair of the Bow, must not lay on the strings full-width but only with the edge.* The latter is of special value in the playing of MEZZAVOCE and PIANO. The following is the reason thereof:—In using the full width of the hair, their friction at the point of contact with the strings, is an uneven one. If, however, the string is touched with a smaller quantity of hair, the vibrations will carry further. With the use of the full width of the hair, the tone sounds more veiled, than when the playing is done with very little hair; with the latter manner of bowing, the string will vibrate easier, the tone is produced finer, will sound more ideal and,-as already remarked—will carry further also in passage-work. The above shortcoming, with the use of the full width of the hair, will also be noticed at a short distance from the performer. Of course for forte-playing, the production of the crecendi, and with several kinds of bowing, (*Springing*) the use of the full width of the hair, cannot be avoided. But, as the playing in general is done, with medium degrees of force applied, the advised manner of drawing the Bow, for the Cantilene, as well as Passage-work, is a necessary one.

Professor Joachim plays in this manner and has transferred this manner of drawing the Bow, to his pupils. Of our predecessors it is known, that for instance the great master of the violin, Viotti and his no less celebrated pupil Rode, played with this manner of bowing. The material and rough elements of the tone, will be found to vanish more and more, with the application of this manner of bowing; the entire playing will be improved and ennobled and a greater impression made on the finely organized listener.

7. If in the course of playing, more strength is required, the same must be brought about *only* with the use of the fore-finger, thumb and wrist. The Fore-arm is also brought into play, *as it*

1. Um einen schönen und sympathischen Ton zu erlangen, ist es erste Bedingung, daß der Bogen stets paralell mit dem Stege herunter und herauf geführt werde. Die Haare müssen die Saite stets genau im rechten Winkel durchschneiden, wodurch sie auch parallel zum Stege laufen. Die beste Controlle dafür ist häufiges Spielen vor einem größeren Wandspiegel.

2. Die Haare müssen nicht zu scharf angespannt sein, sondern die Stange muß sich bei einem mässig starken Druck mit ihrer Mitte auf die Saite niederdrücken lassen. (Abweichungen von dieser Regel bieten nur einige Stricharten z. B. viele Noten im geworfenen Staccato auf einen Strich s. d. Art pag. 51.)

3. Der Bogen muß sich so sicher in der Hand befinden, daß er ihr nicht entrücken oder gar entfallen kann. — Man schabe den eckigen Vorsprung im Froschausschnitt heraus, da er ganz unnöthig ist, so daß man die Daumenspitze nicht an, sondern in den Frosch legen kann. Hierdurch wird der ganze Griff viel sicherer, und man verbraucht vermittelst dieser Einrichtung auch leichter die ganze Bogenlänge (bis dicht an den Frosch.) Das Daumengelenk sei von aller Steifheit frei. (Siehe 8 pag. V.)

4. Die Stange ruhe in der Mitte des zweiten Gelenks des Zeigefingers, der Mittelfinger stehe dem Daumen gegenüber. Der vierte und kleine Finger liegen lose auf der Stange. Der kleine Finger soll in gestreckter Lage mit seiner Spitze auf der Stange ruhen, so daß er weder vor noch hinter dem Bogen abrutschen kann. (Diese drei Finger und der Daumen halten den Bogen hauptsächlich.)

5. Der kleine Finger ist eine wesentliche Hilfe, den Bogen beim Herunterstriche, wenn dieser sich dem Stege nähert, zu stützen, ferner aber auch bei Saitenübergängen. Nur ausnahmsweise bei einigen springenden Arpeggio-Stricharten darf er aufgehoben werden. (S. d. Art: pag. 50, 52, 54.)

6. Die Stange des Bogens neige man etwas dem Griffbrett zu. Die Haare des Bogens müssen nicht in ihrer ganzen Breite, sondern nur mit dem Rande des Bezugs aufliegen. Letzteres gilt ganz besonders für Mezzavoce- und Pianospiel. Der Grund hierfür ist folgender: Die Reibungen der Haare sind in ihren Berührungspunkten mit den Saiten bei Gebrauch der ganzen Breite derselben nicht gleichmäßig. Bei einer kleinen Berührungsstelle jedoch werden die Schwingungen der Saiten weiter tragen. Der Ton klingt bei Gebrauch der ganzen Haarbreite gedeckter, als wenn man nur mit möglichst wenigen Haaren spielt. In letzter Streichmanier vibrirt die Saite leichter, der Ton klingt schöner, idealer und trägt — wie erwähnt — weiter, auch beim Passagenspiel. Beim Gebrauch der ganzen Haarbreite merkt man obigen Uebelstand auch in einer gewissen Entfernung vom Spieler. Beim Forte, bei crescendi, bei gewissen Stricharten (hüpfenden) läßt sich allerdings der Verbrauch der ganzen Haarbreite nicht vermeiden. Da man aber für gewöhnlich in den mittleren Stärkegraden spielt, so ist die anempfohlene Art der Bogenführung sowohl für die Cantilene als auch für Passagenspiel eine nöthige.

Professor Joachim spielt in dieser Weise und hat diese Bogenführung auch auf seine Schüler übertragen. Von unseren Vorfahren ist bekannt, daß namentlich der große Violinmeister Viotti und sein Schüler, der berühmte Rode mit der angegebenen Bogenführung sich hören ließen. Durch diese Manier der Bogenführung werden die materiellen Beimischungen des Tones immer mehr verschwinden, das ganze Spiel wird veredelt und einen größeren Eindruck auf den feiner organisirten Zuhörer machen.

7. Wenn im Spiele Kraftaufwand nöthig ist, so darf dieser nur durch Zeigefinger, Daumen und Handgelenk bewirkt werden. Der Unterarm gehorcht dieser Kraft, indem er vom Oberarm ganz unabhängig ist. — Der letztere und die Schulter dürfen sich nie direkt bewegen.

is entirely independent from the upper-arm. The latter and the shoulder *must never be moved.*

8. The fingers of the right hand, must be placed about the Bow in such a manner, that the wrist as well as the other joints of the hand and fingers, will not be affected or stiffened in any way. *Also the thumb placed in the forepart of the nut, must retain its natural rounded form;* without the above it will be impossible to execute certain bowings.

9. While holding the Bow, the hand must be able to execute its most flexible movements, *without* any *direct* aid from the arm.

10. *The player must find out, how strong the pressure of the bow must be, on every one of the four strings.* Of course, the lower strings are not set into vibration as easily, as the higher ones, and therefore, while drawing the Bow across *the lower strings,* the hair must not approach the Bridge as much, as when drawing it across *the higher ones.*

11. It is hardly necessary to mention, that a pure, sympathic tone can be attained much sooner, with a fine, old, responsive instrument, than with using an ordinary one. The player must give his special attention, towards always having his instrument strung with fine strings and that the latter will always be true (as regards fifths) and that they be in right proportion to each other as to thickness; (for this the String-gauge is to be used) furthermore, that the strings will speak easily and harmoniously, even with the softest strokes of the Bow. (The Padua strings can be recommended very highly, and a G string, made of a Padua E and covered with silver wire, will sound specially fine.)

12. Of course, it is necessary for the player, to possess a good Bow, haired in a perfectly correct manner. Bows which have warped, hinder the vibrations of the strings, and while drawing the Bow, the hair will come to lay next to the stick, which interferes with the tone, by producing a peculiar noise. The elasticity and worth of a Bow can be best ascertained by rapid, detached whole-bow strokes, furthermore with detached (Martelé) strokes, staccato and spring-bow. While using it with these manners of bowing, it must impart a feeling, as of a steel spring, to the hand. The weight must not be any greater than, that for instance in the thrown stroke etc., the small finger can easily balance the Bow. Too long Bows are not advisable, firstly, on account of over-exertion of the small finger, and secondly, on account of too great a pressure on the strings. The best Violin-bows are the French, made by Tourte; those made by Bausch in Leipzig, are worthy of being placed in the same rank.

13. *Gymnastics of the fingers and wrist as an aid* for the attainment of a *pure sympathetic tone.* As it has been proved, that in many cases, the lack of elasticity in the fingers and the wrist, can be essentially improved—even with pupils in very advanced years—by the application of gymnastics, I recommend "Gymnastics for the fingers and wrist" by Jackson, for this purpose. To ignore this *splendid aid* for the advancement of the Technique of the Bow, can only be credited to a *decided lack of understanding and insight. Applied with sense* and *moderation* the above-named directions will form a great aid for the *strengthening, flexibility* and *agility of the fingers** as well as to the *volubility of the arm* and *wrist.* Furthermore perseverance in playing, will be attained through it. But these gymnastic exercises are never to be gone through *directly before* practising on the instrument and they are never to be *overdone.* Of course, the *principal studies* are to be pursued on the instrument itself; but as means to a certain end, the importance of gymnastics, cannot be disputed, nor their benefits undervalued in any way.

The position of the Body and the Instrument; movement of the fingers of the left hand.

The player must stand in such a way, that the principal weight of the body will rest on the left foot; the right one is put down lightly and placed in an oblique outward position, a little distance away from the left one. Through this position quiet and security is gained for the left side of the body, while opportunity for free movements, in drawing the Bow is given on the right.

8. Die Finger müßen sich der Bogenstange so anschließen, daß das Handgelenk sowie die übrigen Glieder der Hand und der Finger nichts Gezwungenes an sich haben, sondern sie müssen von aller Steifheit frei sein. Auch das vordere in der Froschvertiefung liegende Daumengelenk bewahre seine natürliche lockere Biegung, denn gewisse Stricharten sind ohne dieselben gar nicht auszuführen.

9. Die Hand mit dem Bogen soll ihre geschmeidigsten Bewegungen ausführen können, ohne vom Arm direkt darin unterstützt zu werden. —

10. Der Spieler ermittele, wie stark der Druck des Bogens auf jeder der vier Saiten sein muß; die tiefen Saiten sind natürlich schwerer als die hohen in Schwingung zu setzen, und dürfen sich daher die Bogenhaare beim Streichen auf den tiefen Saiten dem Stege nicht so nähern wie auf den hohen.

11. Daß sich ein schöner sympathischer Ton auf einem edlen, alten, gut ausgespielten Instrumente viel eher erlangen läßt, als auf einem mittelmässigen, braucht nicht erwähnt zu werden. Der Spieler halte viel darauf, daß auch die Besaitung stets sehr gut sei, die Saiten quintenrein und im richtigen Verhältniß zu einander stehen (hierzu diene der Saitenmeßer); ferner daß dieselben leicht und mit schönem Klange auch bei den leisesten Strichen ansprechen. (Sehr zu empfehlen sind die Padua-Saiten, und klingt auch eine G-Saite, welche aus einer mit Silberdraht überspunnenen Padua-Quinte besteht, ganz besonders schön.)

12. Selbstverständlich halte der Spieler darauf, stets einen schönen Bogen mit gutem vollständig correkten Bezuge zu haben. Krumm gewordene Bogenstangen stören die Schwingungen der Saiten, und kommen beim Streichen die Haare neben der Stange zu liegen, was den Ton durch ein eigenthümliches Geräusch stört. Die Elasticität und Güte einer Stange erkennt man am besten durch schnell durchziehende ganze Bogenstriche, ferner beim gehämmerten (martelé-) Strich, Staccato und Springbogen. Sie muß bei diesen Strichmanieren das Gefühl der Hand an eine stählerne Feder erinnern. Das Gewicht darf nicht größer sein, als daß der kleine Finger z. B. beim geworfenen Strich etc. beliebig die Balance hält. Zu lange Bogen sind erstens wegen Ueberanstrengung des kleinen Fingers, zweitens wegen zu großen Druckes auf die Saite nicht rathsam. Die besten Violinbogen sind die französischen von Tourte, diesen stehen die von Bausch in Leipzig würdig zur Seite.

13. Die Ausübung der Finger- und Handgelenk-Gymnastik als Beihülfe zur Erlangung eines schönen sympathischen Tons. — Da sich herausgestellt hat, daß sich in vielen Fällen der Mangel an Elasticität in den Fingern und im Handgelenk durch Anwendung von Gymnastik — auch selbst bei Schülern in schon sehr vorgerückten Jahren wesentlich verbessern läßt, so empfehle ich zu diesem Zwecke „die Finger- und Handgelenk-Gymnastik von Jackson." Die Ignorirung dieser vortrefflichen Beihülfe zur Hebung der Bogentechnik ist nur einem großen Mangel an Einsicht zuzuschreiben. Mit Vernunft und Mäßigung angewendet, tragen die beiden Anleitungen außerordentlich zur Kräftigung, Biegsamkeit und Fertigkeit der Finger, sowie zur Volubilität des Arms und Handgelenks bei. Ferner wird die Ausdauer beim Geigen durch sie gehoben. Man nehme aber diese gymnastischen Uebungen nie direkt vor dem Studium des Instrumentes vor und übertreibe dieselbe nicht. Natürlich ist das Hauptstudium am Instrumente selbst; die Bedeutung der Gymnastik ist jedoch als Mittel zum Zweck durchaus nicht zu bestreiten, oder ihre Vortheile in irgend einer Weise zu unterschätzen. —

Die Haltung des Körpers und Instruments; Bewegung der Finger der linken Hand.

Man stelle sich so, daß das Hauptgewicht des Körpers auf dem linken Fuße ruht, den rechten setze man leicht auf, und befinde sich derselbe etwas vom linken entfernt, so daß er schräg nach auswärts gesetzt ist. Durch diese Haltung wahrt man die Ruhe und Sicherheit der linken Körperseite und hat auf der rechten freie Bewegung für die Bogenführung. Der Oberkörper stehe gerade aufgerichtet, den Kopf halte man ebenfalls gerade, nie nach rechts geneigt, eher etwas nach links. — Die Geige stütze man auf das linke Schlüsselbein und halte sie durch Kinndruck auf dem Geigenhalter und der linken Hand derart, daß der Hals vom ersten Gelenk des Zeigefingers* und dem zweiten des Daumens gehalten wird und den

*) s. Anmerkung pag. VI.

The upper part of the body is to be held erect, the head is also to be held straight, never leaning towards the right, rather somewhat towards the left. The Violin is placed on and supported by the left collar-bone, and held by the chin and the left hand; the former pressing upon the chin rest, and the latter holding *the neck* with the first joint of the fore-finger* and the second joint of the thumb and not letting it touch the ball of the thumb. The left arm is placed before the breast in such a position, that the elbow will come directly under the middle of the Violin. The Violin is to be held in a horizontal position—nearly opposite to the shoulder—in such a manner that the scroll is turned towards the left. The body of the Violin itself, should lean towards the right, at an angle of about 45 degrees. In this position, the right arm, while holding the Bow, can be drawn across all the strings, in an unconstrained and perfectly free manner. By placing a small cushion or folded cloth under the vest, further aid will be given towards a proper and secure holding of the Violin. With this aid—as also with the use of the chinrest, greater security in the playing of the positions is attained; without the above-mentioned aids, the hand is very easily tired out by having too much to carry. (Lately a Violin-chinrest has been invented by F. L. Becker—Price $1.25—through which, owing to its superb construction, the above-named cushioned aid can be dispensed with, and through which opportunity is given to hold the Violin *in the correct position, solely through the pressure of the chin.* This imparts *perfect freedom to the left hand, even while using the highest positions,* without wasting any *strength, for supporting or carrying the Violin.*—A really important invention for modern virtuosity!)

The left hand is to be held in a hollowed manner, and the fingers—bent in both joints—must be held above the strings in such a way, that they will fall on every string firmly, like little hammers.—Strict attention is to be given to a firm setting of the fingers, on the finger-board, as the beauty and purity of the tone is also dependent on this. That the pressure of the fingers should be stronger than that of the Bow, may serve as a rule for this.—While playing very strongly *the pressure of the fingers and of the Bow may be equally strong.*

* See Note.

Note for the Teacher.

In looking over the exercises and examples selected for this work, the judicious teacher will see at once, that it is suitable for Violin players of very different grades. Because it contains examples taken from the very first exercises of Kreutzer and also some from very difficult Exercises, Concertos and Concert-Solos.—I should like to recall the words of Göthe:—"He who brings much, may offer something to many a one."—In applying this to the present work the following might be mentioned:—With pupils who are as yet in the Elementary grade, the teacher can teach the bowings *exactly according to the rules, as laid down in this work.* The examples given for practising, can be successfully taken up, by pupils who have *mastered* an *Elementary school* or *set of exercises* (like the 1st Book of Exercises by Mazas) and have *arrived at the Exercises of Kreutzer.* There are however a great many *very advanced pupils,* and also *professional Violinists,* whose bowing or rather tone-production has been neglected in the beginning. These will also be guided by this work, to find the right way, in which to perfect themselves, in whatever they are lacking, either by means of the accurately described rules and careful explanations of the different manners of bowing, or through a selection of *fitting material* from the given examples of exercises, for their *individual degree of proficiency.*—I should like the present work to be considered and applied, from these different points of view.

NOTE (see above.)—Besides the generally known position of the hand—also used by L. Spohr—there is yet another very important one, which, as imparted to me by Ole Bull at Wiesbaden in 1878, is said to have been used by Paganini and with which Ole Bule himself played.—In this position of the hand, the second joint of the thumb is drawn away from the side of the Neck bringing it somewhat below the latter, in order that the Neck may rest *upon* the second joint of the thumb.—With this position of the hand, to which the player must get accustomed by degrees, more strength is developed by the fingers in their touch, opportunity is given them, for longer stretches, and the shifting in the positions, up to the highest notes on the finger-board, will take place more smoothly. It is not necessary to lean the root of the fore-finger against the Neck, in this position of the hand. This somewhat right-angled position of the hand is of the greatest importance, especially for Violinists with short fingers, as through it the *stretches* are *shortened.* Simultanious stopping of difficult two, three and four-note combinations, is more easily executed by means of the above described position of the hand.

Handballen nicht berühre. Den Arm halte man vor der Brust so, daß der Ellenbogen sich unter der Mitte der Geige befindet. Die Geige stehe alsdann in horizontaler Lage so, daß der Wirbelkasten — ungefähr der Schulter gegenüber — nach links gewendet ist. — Der Geigenkörper selbst neige sich ungefähr in einem Winkel von 45 Graden nach rechts über. — In dieser Haltung kann man den Arm mit dem Bogen in ungezwungener Weise auf allen Saiten führen. Man komme einer guten und sicheren Lage der Geige noch dadurch zu Hülfe, daß man ein kleines Kissen oder zusammengerolltes Tuch unter die Weste legt. Durch diese Hülfe hat man — auch bei Benützung des Kinnhalters ein viel sichereres Lagenspiel; auch ermüdet man die Hand weniger leicht dadurch, daß man ihr mehr zu tragen giebt, was ohne diese Polsterung geschieht. (In neuester Zeit ist ein Geigenhalter von F. L. Becker — Preis $1.25 — erfunden worden, durch dessen vorzügliche Construktion erstens die genannte Polsterung ganz fortfallen darf, zweitens die Möglichkeit geboten wird, die Geige nur durch Kinndruck in schulgerechter Lage zu halten. Hierdurch wird der linken Hand die völligste Freiheit bis in die höchsten Lagen gewährt, ohne daß dieselbe auch noch Kraft zum Tragen der Geige verbraucht. — In der That eine für die neuere Virtuosität höchst wichtige Erfindung! —)

Die Hand halte man hohl, und müssen die Finger — in beiden Gelenken gekrümmt — so über den Saiten schweben, daß sie wie Hämmerchen fest auf jede Saite niederfallen können. — Auf festes Aufsetzen der Finger auf das Griffbrett ist streng zu achten, da auch hiervon die Schönheit des Tones abhängt. — Als Regel gelte hierfür, daß der Fingerdruck stärker sein muß, als derjenige des Bogens. — Wenn man sehr stark spielt, kann der Finger- und Bogendruck gleich stark sein.

Anmerkung für den Lehrer.

Der einsichtsvolle Lehrer wird aus den in diesem Werke gewählten Uebungen und Uebungsstücken sofort ersehen, daß dasselbe für Geiger sehr verschiedener Stadien paßt. Denn es finden sich Uebungsbeispiele aus den allerersten Kreutzer'schen Etüden darin, aber auch aus sehr schwierigen Etüden, Concerten und Concertstücken. — Ich möchte hier an das Göthe'sche Wort erinnern „Wer Vieles bringt, wird Manchem etwas bringen." — Um die Anwendung hiervon auf das vorliegende Werk zu machen, sei Folgendes erwähnt: Bei denjenigen Schülern, welche noch auf der Elementarstufe stehen, kann der Lehrer die Bogenführung nach den im vorstehenden Werke auf's Genaueste gegebenen Regeln lehren. Die angeführten Uebungsbeispiele selbst kann mit Erfolg derjenige Schüler in Angriff nehmen, der ein Elementar-Schulwerk resp. ein Elementar-Etüdenwerk (wie das erste Heft der Mazas-Etüden) überwunden hat und bei den Kreutzer'schen Etüden angelangt ist. — Nun giebt es aber eine Menge sehr vorgeschrittener Schüler und auch practicirender Geiger, in deren Ausbildung gerade die Bogenführung resp. die Tonbildung vernachlässigt worden ist. Diese finden ebenfalls in diesem Werke, um sich in dem ihnen Fehlenden zu vervollkommnen, sowohl durch die genauen Regeln und die sorgfältige Beschreibung der einzelnen Strichmanieren, als auch durch ein für ihren Standpunkt aus den Uebungsbeispielen herauszusuchendes passendes Material den richtigen Weg. —

Von diesem Gesichtspunkte aus wünsche ich das vorliegende Werk angewendet zu sehen.

Anmerkung (von pag. V.) Es giebt außer der allgemein bekannten — auch von L. Spohr benutzten — noch eine andere höchst wichtige Handstellung, welcher sich, wie mir Ole Bull 1878 in Wiesbaden mittheilte, Paganini bedient haben soll, und in welcher Ole Bull selbst spielte. — Bei dieser Handstellung zieht man das zweite Daumengelenk von der Seite des Halses fort und mehr unter denselben, so daß der Hals auf dem zweiten Daumengelenk ruht. Bei dieser Handstellung, an welche man sich erst nach und nach gewöhnen muß, haben die Finger größere Kraft im Anschlage, größere Spannfähigkeit, und geht auch der Lagenwechsel bis zu den höchsten Tönen des Griffbretts glatter von statten. Ein Anlehnen der Zeigefingerwurzel an den Hals ist bei dieser Handstellung nicht Bedingung. Namentlich für Geiger mit kurzen Fingern ist diese mehr rechtwinklige Handstellung von der größten Wichtigkeit, weil durch dieselbe die Spannungen kürzer werden. Schwierige Doppel-, drei- und vierstimmige Griffe werden durch die erwähnte Handstellung leichter ausführbar.

The Technique of Bowing.

Explanation

of Abbreviations occurring in this work.

⊓ = Down-Stroke.
V = Up-Stroke.
w.B. = whole-Bow.
h.B. = half-Bow.
h.B.T. = half-Bow at Tip.
h.B.N. = half-Bow at Nut.
------- = Détaché-Strokes.

1. The whole Bow applied,

with Legato strokes, without accent.

The Bow is to be drawn, from Nut to Tip and back, without any special pressure on the string, in order to allow the latter to vibrate freely. For the Up-stroke, the little finger is used to support the Bow, and the change between the Up and Down-stroke must be effected in such a manner, as to make it as nearly imperceptible as possible; a smooth execution will be obtained, by letting the fingers and wrist gradually yield to the movement of the Bow, and not in changing the position of the wrist. — To begin with, practise this bowing on the four open strings, and then in connection with the scales. Then for example, take the celebrated "first exercise of R. Kreutzer" and practise same in half and quarter notes. It is also advisable to play the first ten bars, of this exercise a fifth lower, *(in F Major)* as this will offer more opportunity, of using the lower strings.

Execute with full length of Bow A——B, also Upstroke.

Die Bogentechnik.

Erklärung

der in diesem Werke vorkommenden Abbreviaturen.

⊓ = tirez, *Herunterstrich.*
V = poussez, *Aufstrich.*
g.B. = *ganzer Bogen.*
h.B. = *halber Bogen.*
h.B.o. = *halber Bogen oben.*
h.B.u. = *halber Bogen unten.*
------- = *Détaché-Striche.*

1. Ganzer Bogenstrich

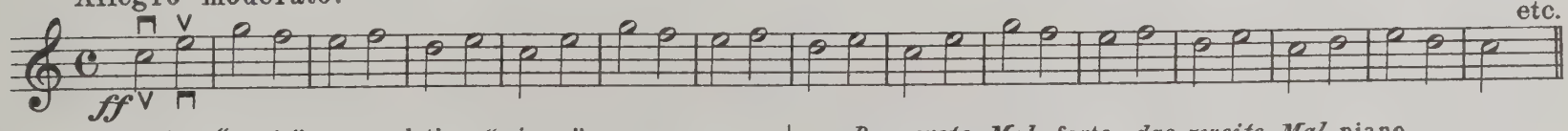
mit weichem Anschluss ohne Accentuirung.

Man ziehe den Bogen vom Frosch zur Spitze und wieder zurück ohne übermässig starken Druck auf die Saite, so dass selbige frei schwingt. Beim Heraufstrich stütze der kleine Finger den Bogen, und runde man den Strichwechsel wohl ab, so dass bei demselben kein Abbrechen des Tones bemerkbar wird; dieses Abrunden geschieht durch Nachgiebigkeit der Gelenke auf der Stange, nicht aber durch Verschiebung im Handgriff. — Man übe nun zuerst diesen Strich auf den vier leeren Saiten, alsdann auf der Tonleiter. Dann nehme man als Uebungsbeispiel die berühmte erste Etüde von R. Kreutzer *in halben und in Viertelnoten. Man thut sehr wohl daran, die ersten 10 Takte dieser Etüde auch eine Quinte tiefer in* F dur *zu spielen, um noch mehr die tiefen Saiten zu benutzen.*

Ausführung mit der Bogenlänge A——B, ebenso hinauf.

1st Exercise of Kreutzer. (see same page 15.)

Allegro moderato.



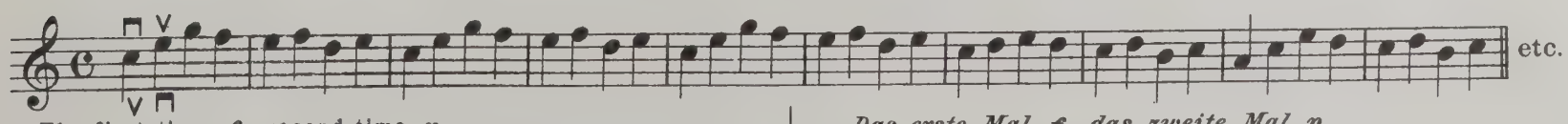
The first time *"forte"*, second time *"piano"*.

Up and Down-stroke with full length of Bow B——A.

1. Etüde von Kreutzer. *(s. dieselbe pag. 15.)*

Das erste Mal forte, *das zweite Mal* piano.

Herunter- und Heraufstrich mit der Bogenlänge B——A.



The first time *f*, second time *p*.

Das erste Mal f, das zweite Mal p.

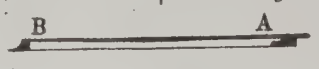
Copyright 1897 by Carl Fischer-N.Y.

Following this, Fiorillo's exercise № 36 is to be practised with this bowing. In addition to constantly passing from one string to another, it offers the advantage of practising this bowing, a great deal on the lower strings.

Execute with full length of Bow A——B.

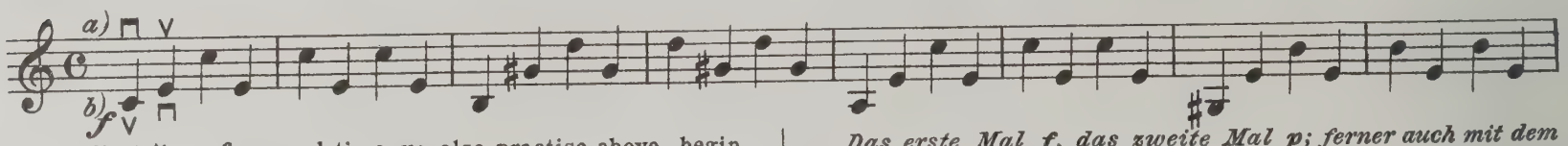
Alsdann ist diese Strichweise auf der Fiorillo-Etüde 36 *zu üben. Hierbei hat man den Vortheil,* dieselbe viel auf den tieferen Saiten zu üben und fortwährend Saitenübergänge zu benutzen.

Ausführung mit der Bogenlänge A——B.



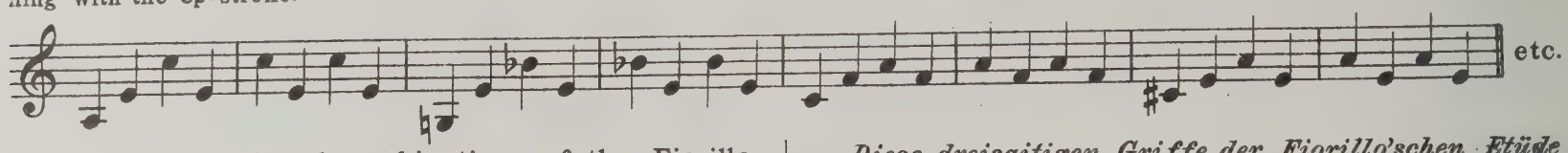
36th Exercise of Fiorillo. (see same page 23.)

36. Etüde von Fiorillo. (*s. dieselbe pag. 23.*)



The first time *f*, second time *p*; also practise above, beginning with the Up-stroke.

Das erste Mal f, das zweite Mal p; ferner auch mit dem Heraufstrich beginnend.



These three-stringed combinations of the Fiorillo exercise, must be taken simultaneously and held by the left hand.

Diese dreisaitigen Griffe der Fiorillo'schen Etüde sind sofort vollständig zu bringen und festzuhalten.

2. The whole Bow applied.

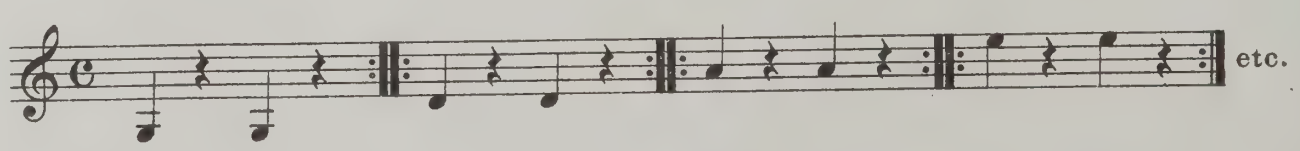
Detached strokes; with accent.

The Bow is quickly drawn from Nut to Tip, where it is held; before beginning, the Bow must be pressed against the string, in order to attack in a decided and marked manner; the Up-stroke is executed in the same way. Arriving at the Nut, with the latter stroke, the Bow is again to be held. The accent, with the Down- and Up-stroke, must be a strong one, but must be executed solely by the wrist, with no aid from the shoulder. The hair should run exactly parallel with the Bridge, and the Bow is not to be lifted from the strings; the latter should not be forced too much, and in applying this bowing to the open strings, the following effect must be produced:

2. Der abgebrochene ganze

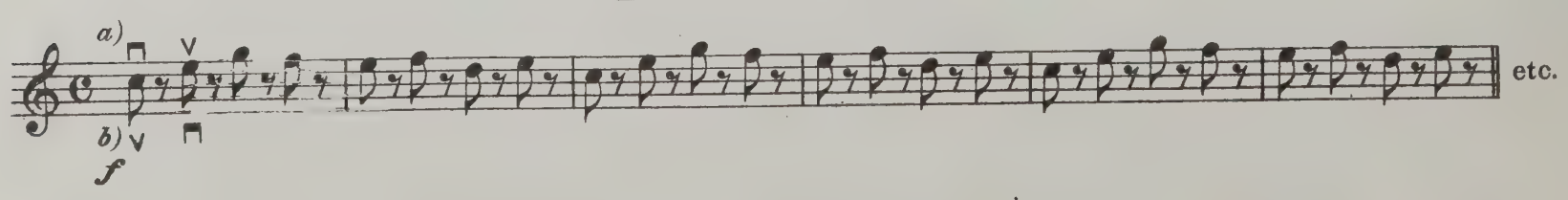
Bogenstrich mit Accentuirung.

Der Bogen muss vor *dem Erklingen des Tones an die Saite angedrückt werden, so dass ein scharfer Ansatz hörbar wird, dann werde er schnell zur Spitze gezogen, woselbst man ihn anhält; ebenso klinge der Aufstrich. Gelangt man mit letzterem an den Frosch, so halte man den Bogen wieder an. Der Accent muss im Ab- und im Aufstrich ein starker sein, jedoch nur mit dem Handgelenk ausgeführt werden, nicht etwa mit der Schulter. Die Haare gehen genau parallel mit dem Stege, und hebe man den Bogen nicht von der Saite; auch überwältige man dieselbe nicht, und klinge die Ausführung auf der blanken Saite folgendermassen:*



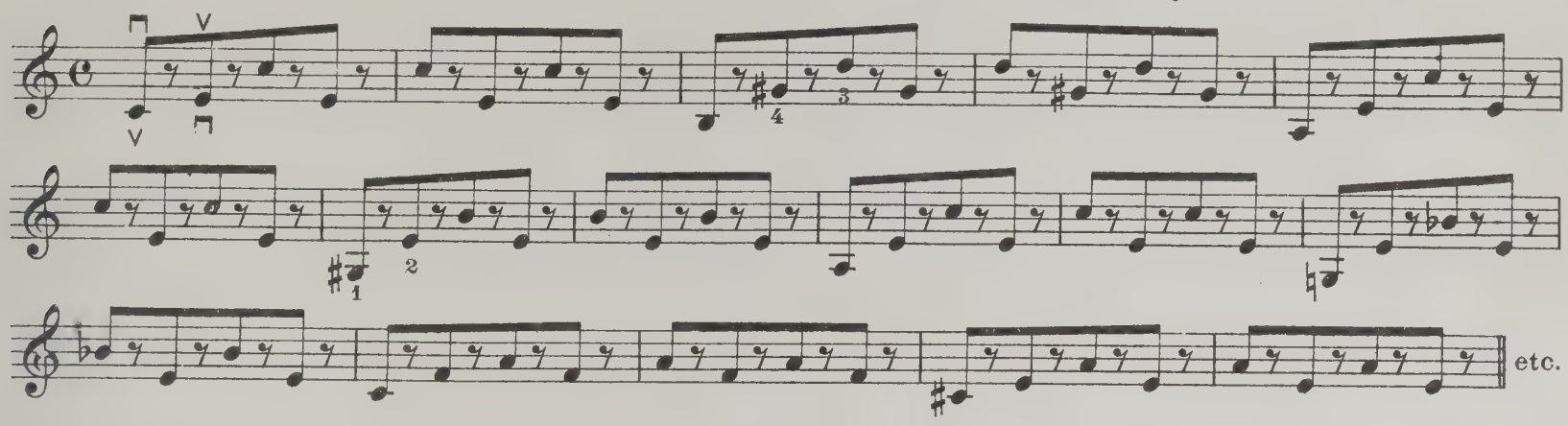
This bowing is then to be practised in connection with the scales. Then the first exercise of Kreutzer is to be studied, as below. — Then the first 10 bars of this exercise a fifth lower in *F Major.* The second time begin with the Up-stroke.

Ferner übe man diesen Strich auf der Tonleiter. Alsdann führe man die erste Kreutzer'sche Etüde in folgender Weise durch. — Alsdann die ersten 10 Takte dieser Etüde eine Quinte tiefer in F dur. *Das zweite Mal beginne man mit dem Aufstrich.*



Also apply this bowing A——B while practising the Fiorillo exercise № **36**. Using both Up- and Down-stroke, as marked.

In derselben Strichmanier übe man auch die Fiorillo-Etüde 36 mit der Bogenlänge A——B, sowohl mit dem Herunter- als mit dem Aufstrich.

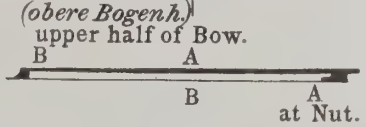


3. Legato strokes, with aid of Fore-arm,
also named *DÉTACHÉ.*

For this bowing use length of Bow B——A as specified below. This bowing is very similar to that explained under Sect. **1** only here, the Upper-arm must be held even more quietly. It is to be practised on the open strings, then with the scale, and then in the following manners with the first exercise of Kreutzer: a) *forte,* b) *piano,* c) beginning with the Up-stroke, *forte* and *piano,* d) at the Nut, beginning with the Up and Down-stroke.

3. Weich anschliessender Unterarmstrich,
auch *détaché* genannt.

Bei demselben ist die angegebene Bogenlänge B——A zu verwenden. Dieser Strich ist demjenigen bei 1 ganz ähnlich, nur dass hier der Oberarm noch ruhiger bleibt. Man übe ihn auf den blanken Saiten, dann auf der Tonleiter, alsdann in folgender Weise auf der 1. Kreutzer-Etüde: a) forte, b) piano, c) *mit dem Aufstrich beginnend sowohl* forte *als auch* piano, d) *am Frosch mit dem Ab- und Aufstrich beginnend.*

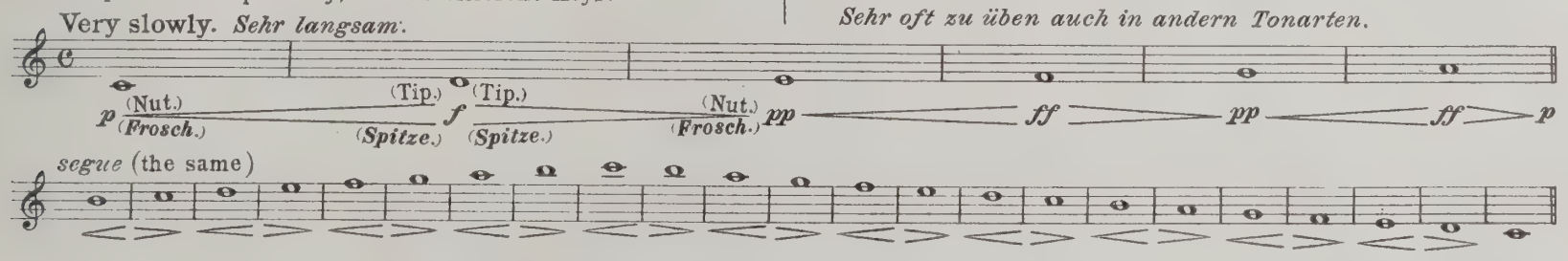


NOTE. According to the plan of this work, as expressed in the Preface, the studies for Tone-production, *crescendo* and *decrescendo,* should be only taken up, after the arm and wrist have become sufficiently pliant and flexible (see page 25.) Nevertheless, I would already advise the study of it here, *crescendo* and *decrescendo,* one after the other, as shown below, in order to obtain a fine, sonorous and carrying Détaché-stroke. Excellent results will be achieved through this.

To be practised repeatedly, and in different Keys.

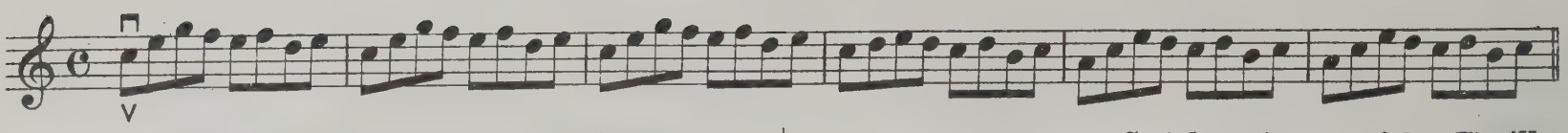
ANMERKUNG. Obgleich ich die eigentlichen Ton-Studien im Crescendo *und* Decrescendo *dem im Vorwort angegebenen Plane des Werkes gemäss erst dann (auf pag. 25) eintreten lasse, wenn Arm und Handgelenk genügend geschmeidig und locker geworden sind, so kann ich doch zur Erlangung eines schönen, markigen, weittragenden Détaché-Striches schon bei dieser Stelle rathen,* Crescendo *und* Decrescendo *und zwar Beides auf einander folgend, wie hier angegeben, zu üben. Es werden dadurch vorzügliche Resultate erzielt werden.*

Sehr oft zu üben auch in andern Tonarten.



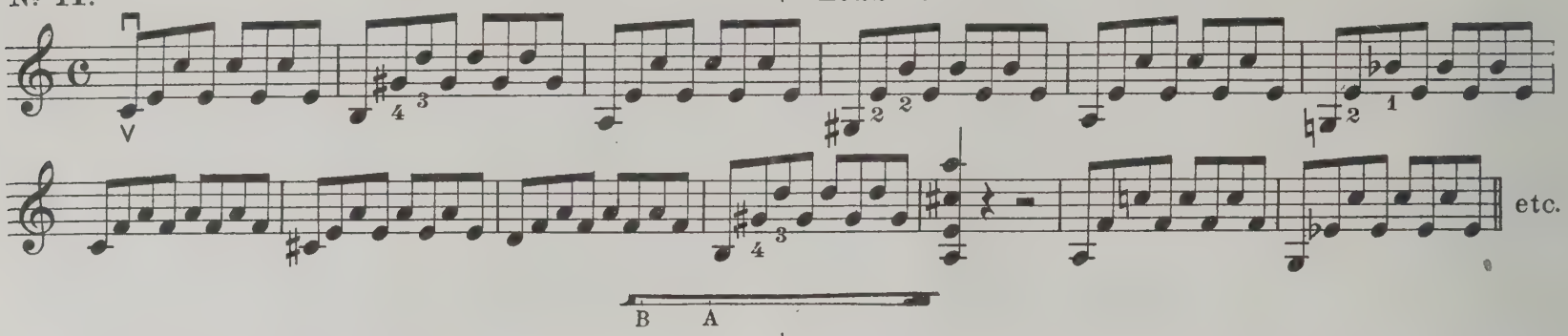
Begin, by drawing the Bow very delicately, from the Nut, and letting the tone gradually increase in volume, to the Tip; during the "Up-stroke", the strength of the tone, is to gradually diminish again, till the Nut is reached. Beginners usually develop much more strength near the Nut, than at the upper third of the Bow. (This is explained by the additional weight of the hand, as it draws nearer to the Bridge.) Without pursuing the above studies, it will take the beginner longer to master the broad, vigorous and decided Détaché-strokes with the upper third of the Bow, which are of such frequent occurrence in solo-passages. There is no doubt though, that by pursuing the studies, as explained above, the desired result and necessary strength at the upper third of the Bow, will be attained. — This manner of bowing is to be practised daily for years. —

Man setze den Bogen möglichst zart am Frosch an, lasse den Ton bis zur Spitze allmählig anschwellen, von der Spitze ab lasse man die Kraft im Heraufstrich bis zum Frosch allmählig wieder abnehmen. — Gewöhnlich haben Anfänger am Frosch viel mehr Kraft als am obern Drittheil des Bogens (dieses hat im Gewicht der dem Stege sich nähernden Hand seinen Grund.) — Ohne obiges Studium wird es daher länger dauern, bis der Anfänger den in Conzert-Passagen so sehr häufig vorkommenden kräftigen, breiten, nervigen Détaché-Strich am obern Drittheil erlangt. Diesem Mangel wird aber durch oben angegebenes Tonziehen sicher durchgreifend abgeholfen und die nöthige Kraft am obern Bogendrittheil erlangt werden. — Diese Strichmanier übe man Jahre lang täglich. —



The same bowing to be applied to Fiorillo's exercise Nº 14.

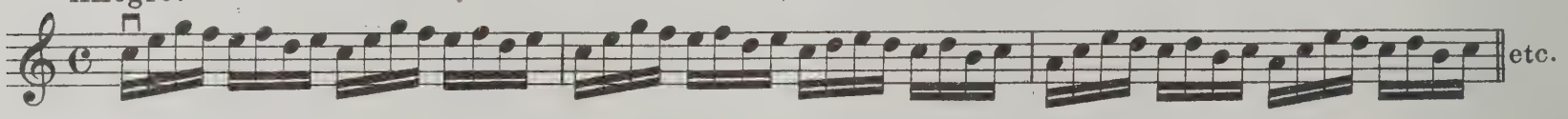
Ferner in denselben Strichmanieren auf der Fiorillo-Etüde 14.



Then with quicker strokes, first *f* then *p*; after this the bowing is executed by a mere dangling movement of the wrist.

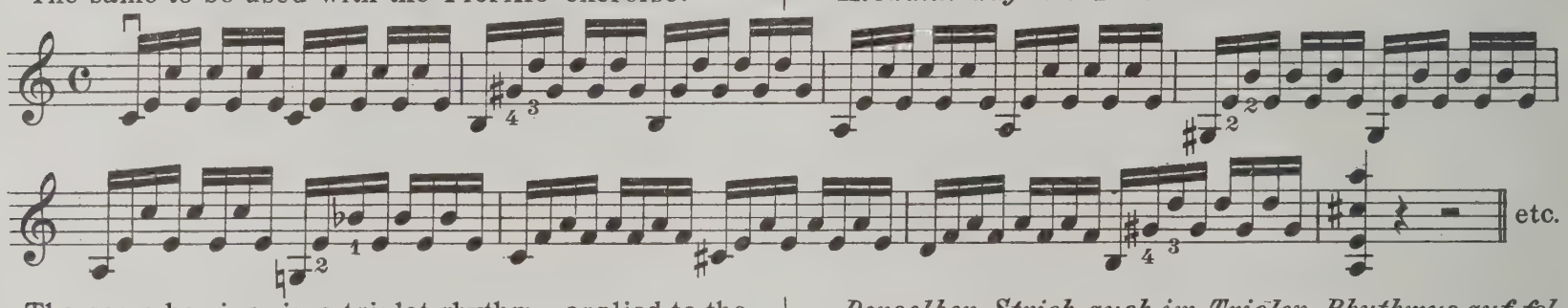
Alsdann in schneller auf einander folgenden Strichen zuerst f dann p; alsdann wird die Strichmanier nur durch eine schlenkernde Bewegung des Handgelenks ausgeführt.

Allegro.



The same to be used with the Fiorillo exercise.

Alsdann auf der Fiorillo Etüde.



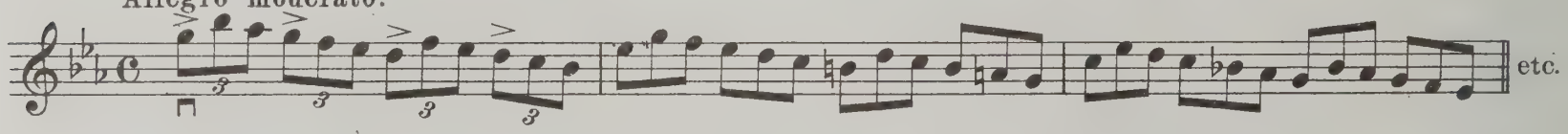
The same bowing, in a triplet rhythm, applied to the following Kreutzer exercise. Every first note is to be accented a little, but the accents are not to be exaggerated; first *f* then *p*.

Denselben Strich auch im Triolen-Rhythmus auf folgender Kreutzer-Etüde. Jede erste Note accentuire man ein wenig, jedoch übertreibe man die Accente nicht; zuerst f dann p.

2d Exercise of Kreutzer.

2. Etüde von Kreutzer.

Allegro moderato.



As the Up-stroke is naturally weaker than the Down-stroke, the triplet-rhythm is very well adapted, to equalize it with the latter; the first time, the accented note of the first triplet, occurring on the Down-stroke and the second time on the Up-stroke. — In the usual run of playing, this bowing is mostly taken, with the upper third of the Bow; but the same is also to be practised in the middle and at the Nut. With the last-named, care is to be taken, that the clearness of the tone is not marred by the weight of the right hand.

This Détaché-stroke is mostly applied in the exercises of Kreutzer, Mazas, Fiorillo, Rode etc. and also in the Concertos of Viotti, Rode, Kreutzer, Spohr and Molique. — As a rule, this bowing is not specially marked, but if little lines like ------ are found in the markings of any works, this bowing is meant.

Der Triolen-Rhythmus ist sehr geeignet, den Herunterstrich mit dem von Natur etwas schwächeren Aufstrich auszugleichen, weil der Accent der ersten Triolennote das erste Mal auf den Herunterstrich, das zweite Mal auf den Aufstrich fällt. — In der Praxis kommt dieser Strich am meisten am obern Drittheil des Bogens vor; jedoch übe man ihn auch in der Mitte und am Frosch. Bei letzterem gebe man Acht, dass nicht das Gewicht der Hand der Klarheit des Tones schade.

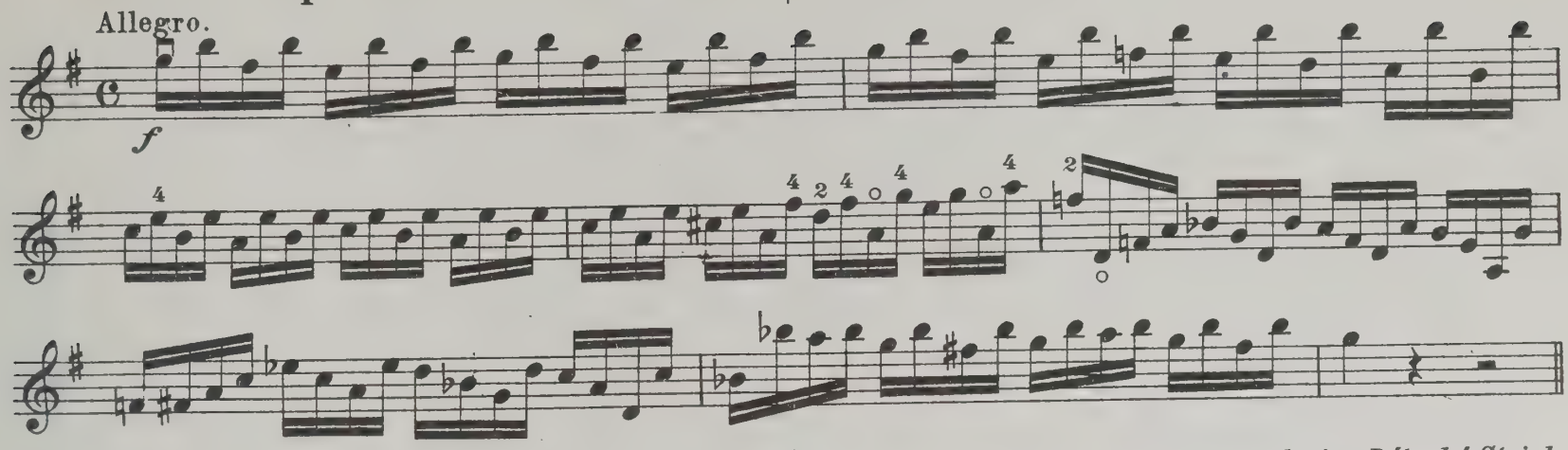
In den Etüdenwerken von Kreutzer, Mazas, Fiorillo, Rode etc. sowie in den Concerten von Viotti, Rode, Kreutzer, Spohr, Molique findet dieser Détaché-Strich häufigste Anwendung. — Wenn bei Bezeichnungen von Werken derartige Striche wie ------ verzeichnet sind, ist dieser Strich gemeint. Gewöhnlich wird er aber nicht besonders durch Zeichen angedeutet.

Broad Détaché-Strokes.

4th Caprice of Rode.

Breiter Détaché-Strich.

4. Caprice von Rode.

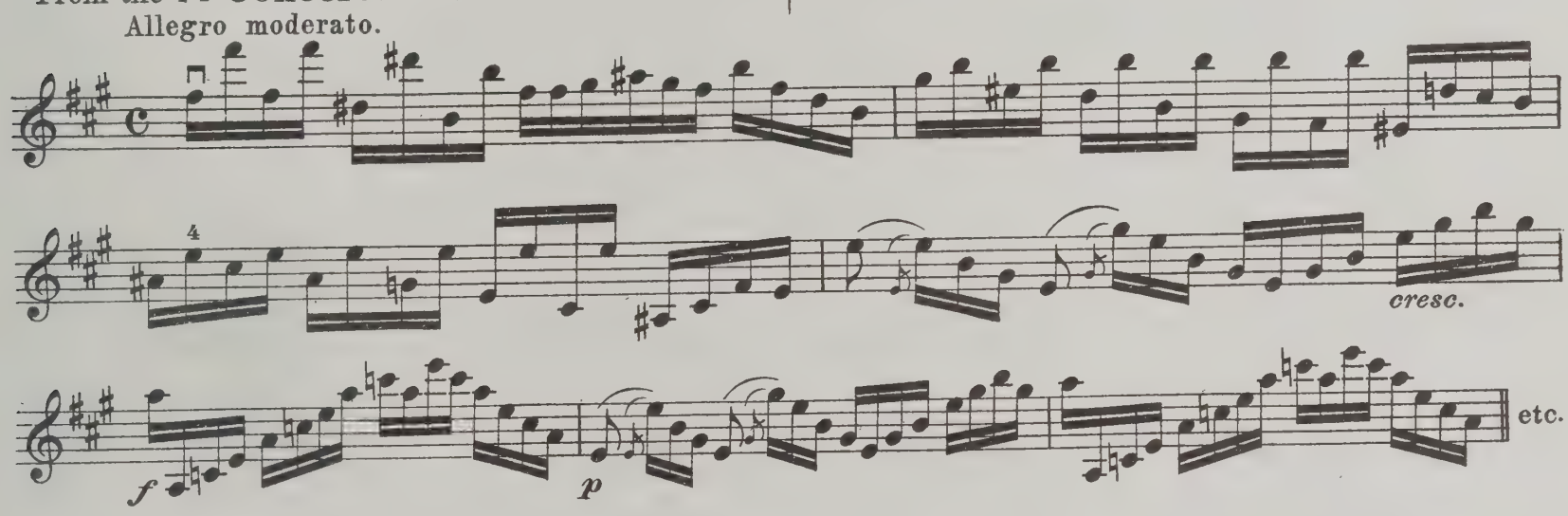


Détaché-strokes applied to groups of four sixteenths, intermingled with triplets.

Quartolen mit Triolen untermischt im Détaché-Strich.

From the 7th **Concerto** of **Rode.** 1st Movement.

Aus dem 7. **Concert** von **Rode.** 1. Satz.

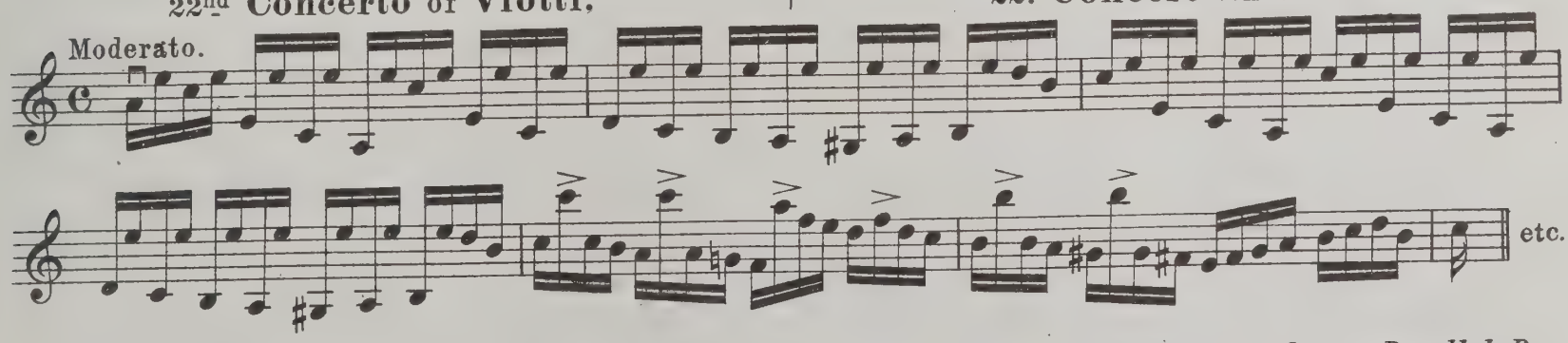


In this passage the Détaché-stroke is applied, while jumping over one and two strings.

In dieser Passage wird der Détaché-Strich mit Ueberspringen einer und zweier Saiten angewendet.

22nd Concerto of Viotti.

22. Concert von Viotti.

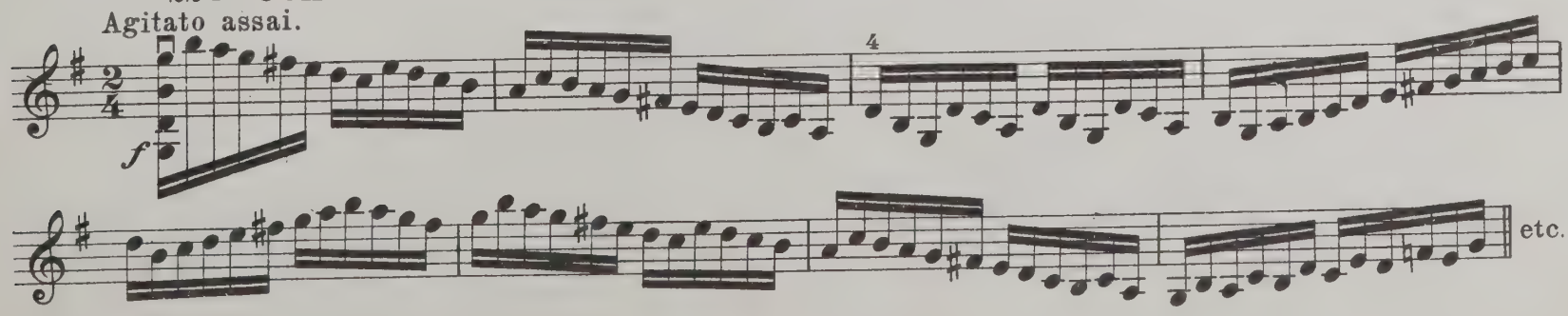


Détaché-strokes applied to Triplet-rhythm. Corresponding passage to the exercise of Kreutzer page 4.

Détaché-Strich im Triolen-Rhythmus. Parallel-Passage zur pag. 4 angegebenen Etüde von Kreutzer.

22nd Concerto of Viotti.

22. Concert von Viotti.



4. Detached strokes,

with aid of Fore-arm; also named MARTELÉ.

It is advisable not to use the entire movement of the fore-arm, for this manner of bowing. The Bow is to be held very tightly. All the notes must be executed with the tip of the Bow, in a firm, decided and clear manner, and must all be of the same duration. In order that the notes will not be rendered in a rough and unmusical manner, the strokes must not be too short. A little pause must be made after every note; this is brought about by stopping the Bow after every note, and holding it on the string, thereby, suddenly stopping its vibration. All notes must be exactly alike, as to volume and strength; but a more energetic movement must be applied to the Up-stroke, it being naturally weaker than the Down-stroke. The effect would be as follows: (see 1st Exercise of Kreutzer.) The most satisfactory and even rendering of this stroke will be attained by using the upper eighth of the Bow (near the Tip.) More strength can be developed with this part of the Bow, owing to the larger space between hair and stick at this point.

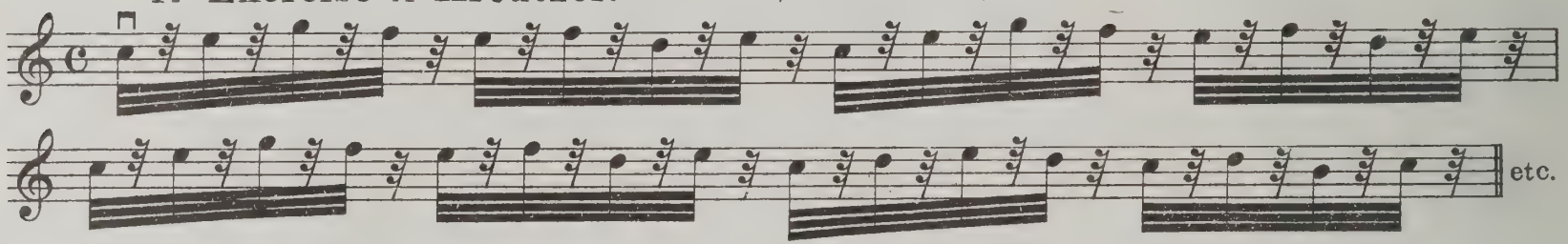
4. Abgebrochener Unterarmstrich;

derselbe wird auch **Martelé** genannt.

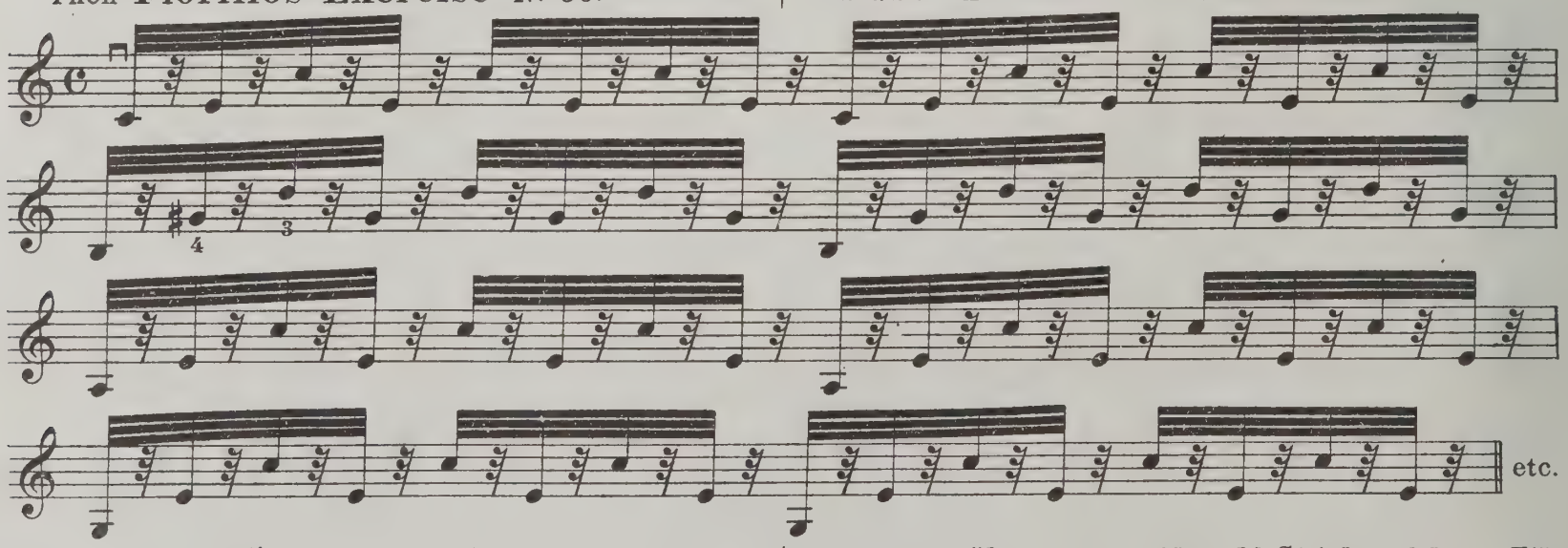
Es ist rathsam, nicht die vollen Bewegungen des Unterarms für diesen Strich zu verwenden. Man halte den Bogen möglichst fest in den Fingern. Alle Noten müssen kräftig und scharf, doch sauber mit der Spitze angestrichen werden und von ganz gleicher Zeitdauer sein. Der Strich darf nicht zu kurz sein, da hierdurch die Klangwirkung leicht rauh und trocken wird. Nach jeder Note lasse man eine kleine Pause eintreten, welche dadurch entsteht, dass man den Bogen nach jedem Ton einen Moment auf der Saite anhält und dadurch die Schwingung derselben plötzlich hemmt. Die Töne müssen auch in der Stärke ganz gleich sein; da der Heraufstrich aber von Natur schwächer als der Herunterstrich ist, so muss man beim Heraufstrich einen kräftigeren Druck ausüben. Die Klangwirkung würde folgende sein: (S. 1. Etüde von Kreutzer.) Am gleichmässigsten und besten wird dieselbe am letzten Achtel des Bogens (an der Spitze) klingen, wo dadurch, dass die Haare durch das Verlaufen der Stange in den Kopf weiteren Abstand von derselben haben, mehr Kraft erzielt werden kann.

B A

1st Exercise of Kreutzer. | 1. Etüde von Kreutzer.



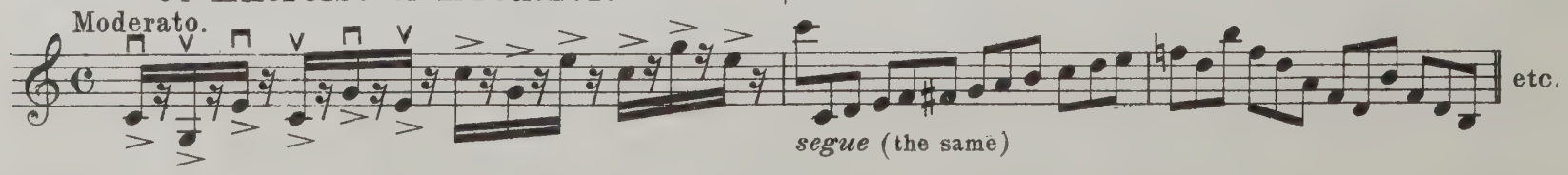
Then Fiorillo's Exercise № 36. | *Alsdann* Fiorillo-Etüde 36.



After this the 6th Exercise of Kreutzer, is to be practised with Martelé-strokes; this and the next exercise in *D Major* was especially written by him for this style of bowing.

Alsdann übe man den Martelé-Strich auf der 6. Etüde von Kreutzer. Von diesem besonders für den Martelé-Strich geschrieben, ebenso wie die nächste Etüde in D dur.

6th Exercise of Kreutzer. | 6. Etüde von Kreutzer.



5. Detached strokes,

with aid of Fore-arm (MARTELÉ) at the Nut.

This style of bowing is executed in the same manner as the fore-going one. It is necessary though to exercise still more care, than in the fore-going examples, in order to prevent a rough and unfinished rendition. It is of great importance to study this manner of bowing, for insuring a flexible wrist.

The following exercise of Kreutzer, is to be used for it's study. Start with the Up-stroke, and be careful not to touch any open strings, over which the Bow must pass.

5. Abgebrochener Unterarmstrich (Martelé) am Frosch.

Derselbe wird ebenso wie der vorige ausgeführt. Nur hat man sich bei diesem noch mehr wie bei dem vorigen vor Rauhheit und Trockenheit in Acht zu nehmen. Das Studium derselben ist zur Lockerheit des Handgelenks von grosser Wichtigkeit.

Zum Studium desselben verwerthe man folgende Kreutzer-Etüde. Man beginne mit dem Aufstrich und hüte sich beim Ueberspringen einer oder zweier Saiten die dazwischen liegende zu berühren.

A B

7th Exercise of Kreutzer.

7. Etüde von Kreutzer.

segue (the same)

etc.

In order to study this important manner of bowing, which — as will be seen later on — is very essential for the attainment of a fine staccato, specially selected and marked passages from Exercises, Chamber-music, and also Violin concertos, must be taken, and this bowing applied.

These passages are usually marked with little pointed strokes ▼▼▼ or with these signs >>

Um diese wichtige Manier der Bogentechnik, welche auch zur Erlangung eines schönen Staccato wesentlich ist — wie man später sehen wird — an andern practischen Beispielen zu üben, suche man aus Etüden und Kammermusikwerken sowie aus Violinconcerten die derart bezeichneten Stellen zum Studium heraus.

Bezeichnet werden dieselben gewöhnlich mit spitzen Strichen über den Noten ▼▼▼ oder durch das Zeichen >>

1st Caprice of Rode.

1. Caprice von Rode.

Moderato.

segue (the same)

17th Concerto of Viotti.

17. Concert von Viotti.

Allegretto.

f

Exercise of Bériot. (IInd Part of School.)

Etüde von Bériot. *(Methode, II Theil.)*

Moderato.

segue (the same)

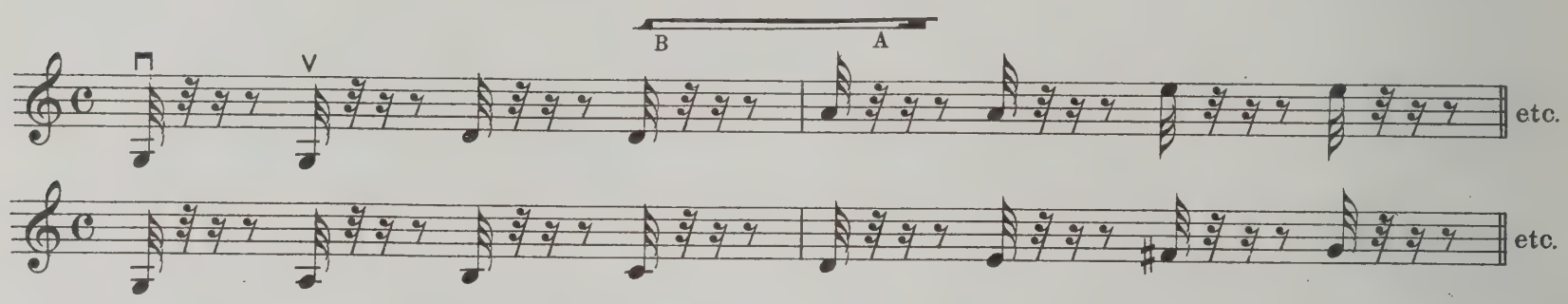
etc.

6. The rapid detached Stroke, with full length of Bow.

This manner of bowing is very similar to the kind, as described under Section 2. — Only the Bow, (A—B) is to be drawn from one end to the other, with still greater rapidity. — It is a splendid means of loosening the wrist in a very short time, and of imparting grandeur to the playing. Again, it is first to be practised, on the open strings, and with the scales; and it need not be heeded, if the tones produced at first sound rough; after the wrist gets accustomed to the rapid movement over the strings, they will soon get to sound more even and nobler.

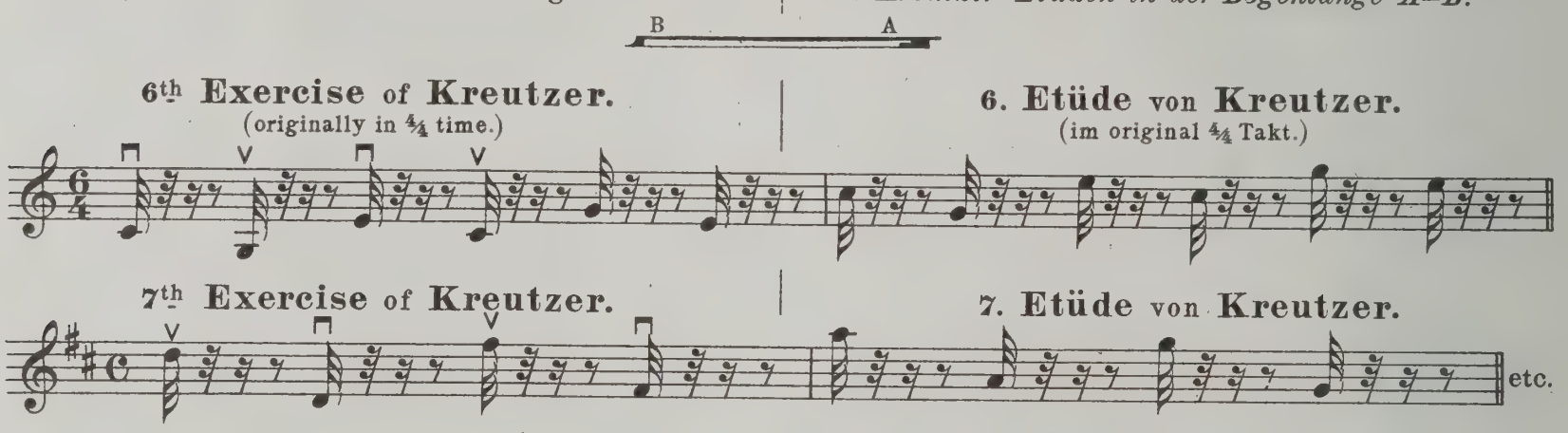
6. Der schnell durchrissene Strich mit ganzem Bogen.

Derselbe ist der ad 2) beschriebenen Strichmanier in der Ausführung ganz ähnlich. Nur ziehe man den Bogen (A–B) mit noch grösserer Schnelligkeit von einem Ende zum andern als bei 2). — Er ist ein höchst vorzügliches Mittel, das Handgelenk sehr bald locker zu machen und dem Spiele Grossartigkeit zu verleihen. Man übe ihn wieder zuerst auf den blanken Saiten und der Tonleiter, und stosse sich nicht daran, wenn man zuerst rauhe Töne hervorbringt, welche, wenn man das Handgelenk an das schnelle Durchziehen der Saite gewöhnt hat, auch bald edler klingen werden.



After this, the above bowing is to be applied to the two following exercises of Kreutzer with length of Bow A-B.

Alsdann studire man denselben auf folgenden beiden Kreutzer-Etüden in der Bogenlänge A–B.



6th Exercise of Kreutzer.
(originally in 4/4 time.)

6. Etüde von Kreutzer.
(im original 4/4 Takt.)

7th Exercise of Kreutzer.

7. Etüde von Kreutzer.

7. Combination of the whole Bow, with Détaché-Strokes at Tip and Nut.

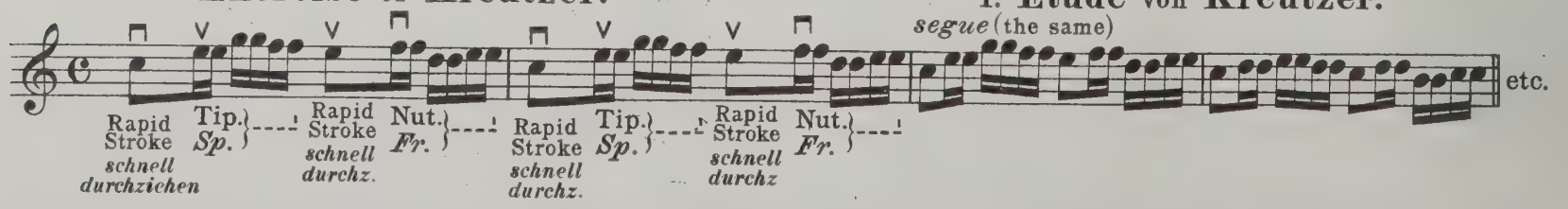
The Bow is to be quickly drawn from Nut to Tip, where six Legato Détaché-strokes are played. After that, the Bow is again quickly drawn back to the Nut, near which, six more Détaché-strokes are played. The first exercise of Kreutzer is to be practised in this manner.

7. Verbindung des ganzen Bogenstriches mit Détaché-Strichen an Spitze und Frosch.

Man ziehe den Bogen schnell vom Frosch zur Spitze, und spiele darauf sechs weiche Détaché-Striche an der Spitze. Darauf ziehe man den Bogen wieder schnell zum Frosch hinauf und spiele in der Nähe desselben sechs weitere Détaché-Striche. In dieser Weise übe man ihn auf der Kreutzer-Etüde 1.

1st Exercise of Kreutzer.

1. Etüde von Kreutzer.

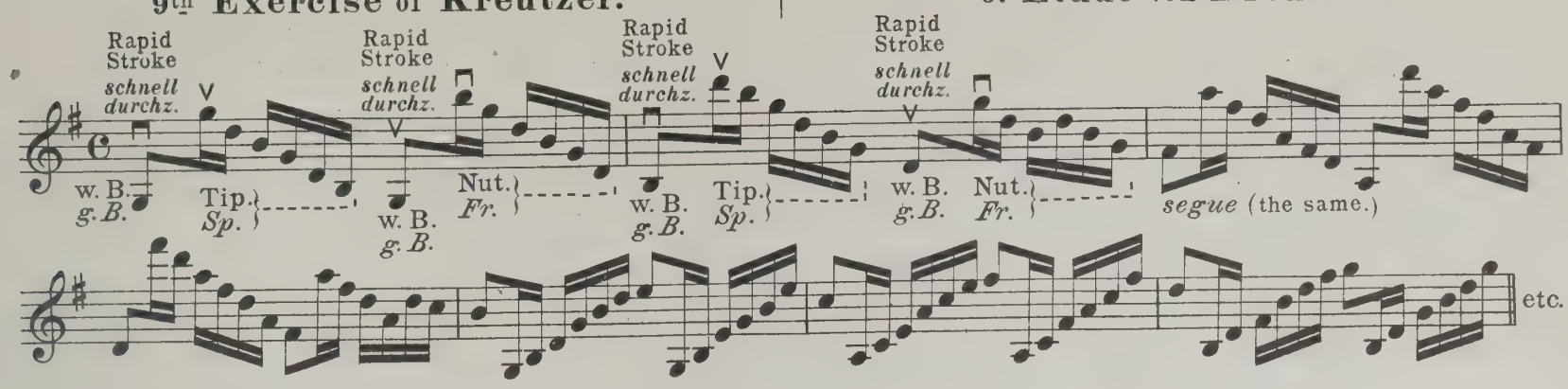


This manner of bowing is then to be applied to the 9th Exercise of Kreutzer, through which, owing to the constant change of strings, the wrist will be made still more pliable.

Alsdann verwerthe man diese Streichmanier auf der 9. Etüde von Kreutzer, wodurch das Handgelenk durch den fortwährenden Saitenwechsel noch mehr gebildet wird.

9th Exercise of Kreutzer.

9. Etüde von Kreutzer.

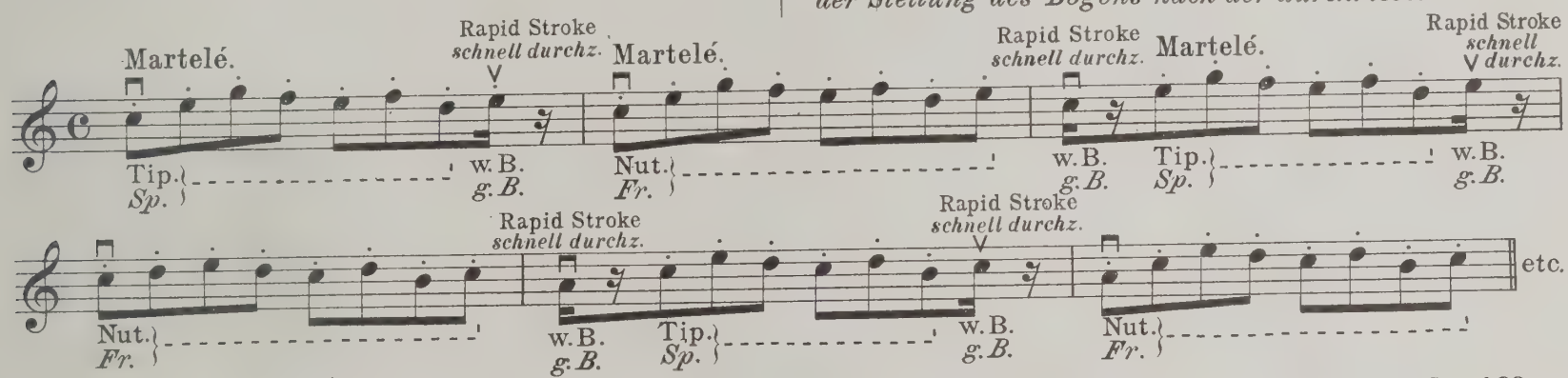


8. Combination of the rapid, detached, whole-Bow Stroke, with Martelé-strokes, at the Tip and Nut.

The first seven notes are played at the Tip, Martelé, and the eighth with a rapid detached stroke, ending at the Nut. After this, the first and last note of the next bar, must be taken with the rapid, detached stroke, and the others with short, decided martelé-strokes, either at the Tip or Nut, according to the position of the Bow.

8. Der schnell durchrissene ganze Bogenstrich in Verbindung mit Martelé-Strichen an der Spitze und am Frosch.

Man spiele 7 Noten im Martelé an der Spitze und ziehe die achte im schnell durchrissnen Strich zum Frosch hinauf. Darauf spiele man 8 Noten in Martelé-Strichen am Frosch. Alsdann die erste und letzte Note des folgenden Taktes durchrissen und die andern in gehämmerten Strichen an der Spitze oder am Frosch gemäss der Stellung des Bogens nach der durchrissenen Note.

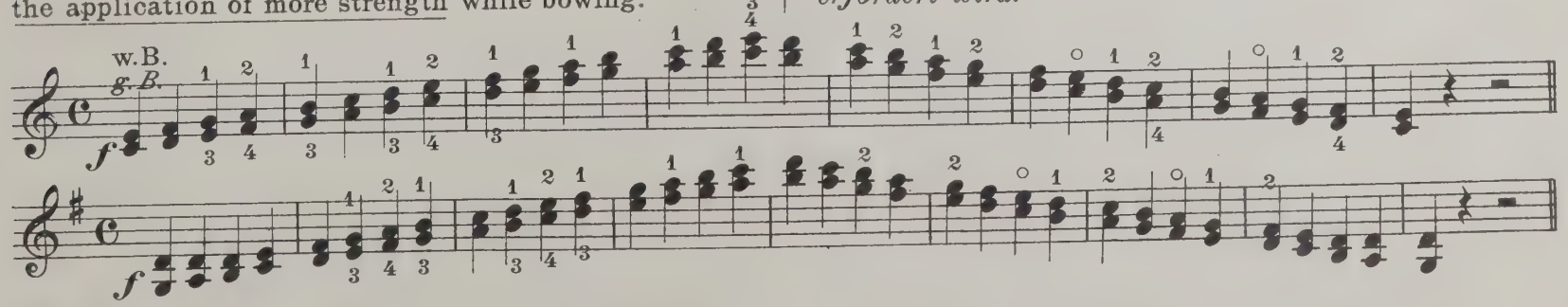


9. The whole Bow applied to Double-stops.

This stroke is executed in the same manner, as the one explained in Section 1 with that difference though, that here, the Bow must set two strings into equally strong vibrations. The hair of the Bow must be placed on both strings, firmly. As always, the stick of the Bow, must be somewhat inclined towards the finger-board, as in this way, the trembling movement of the stick, will least interfere, with the vibrations of the strings and consequently, with the production of the tones; special attention is to be given to this. The following scales in Double-stops, are to be studied in two ways; first *forte*, then *piano*; to play the latter with this bowing and produce a clear and even tone is difficult. Attention is called to the fact, that Double-stopping is one of the principal means of acquiring breadth and volume of tone, because two strings are constantly brought into use necessitating the application of more strength while bowing.

9. Ganzer Bogenstrich bei Doppelgriffen.

Derselbe ist ebenso wie der Strich ad 1) auszuführen mit dem Unterschiede, dass jetzt zwei Saiten mit dem Bogen gleich stark in Schwingungen zu setzen sind. Die Bogenhaare müssen dabei gleich fest auf beiden Saiten aufliegen. Man achte darauf, dass die Bogenstange wie immer etwas dem Griffbrett zugeneigt sei, denn in dieser Weise beeinflusst das Zittern der Stange die Schwingungen der Saiten und somit den Ton am wenigsten. Nachfolgende Scalen in Doppelgriffen sind zuerst im forte, *dann* piano *zu studiren; letzteres in diesen Strichen mit vollständig klarem und gleichmässigem Ton hervorzubringen, ist schwer. Es wird noch darauf aufmerksam gemacht, dass das Doppelgriffspiel eine Hauptübung ist, grossen Ton zu erlangen, weil eben immer zwei Saiten zugleich angestrichen werden, wodurch ein grösserer Kraftaufwand erfordert wird.*

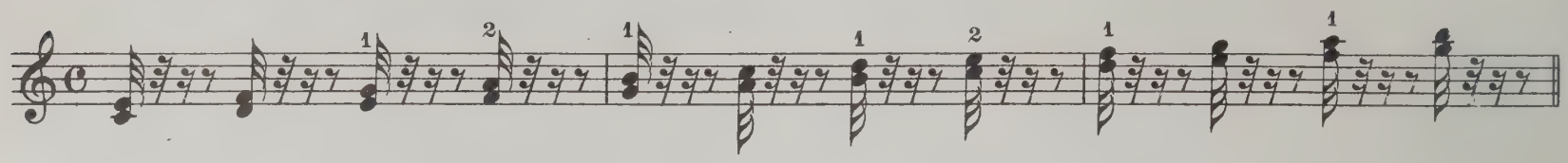


10. The rapid, detached whole Bow, applied to Double-stops.

As in Section 6. the whole Bow is drawn across the strings, with great rapidity, and held at the Tip and Nut. The scales in Double-stops are to be practised, with this bowing applied.

10. Der schnell durchrissene ganze Bogenstrich bei Doppelgriffen.

Man ziehe den Bogen wie ad 6) seiner ganzen Länge nach mit grosser Schnelligkeit durch und halte ihn an der Spitze und am Frosch an. In dieser Weise übe man ihn wieder auf den Doppelgriff-Scalen.

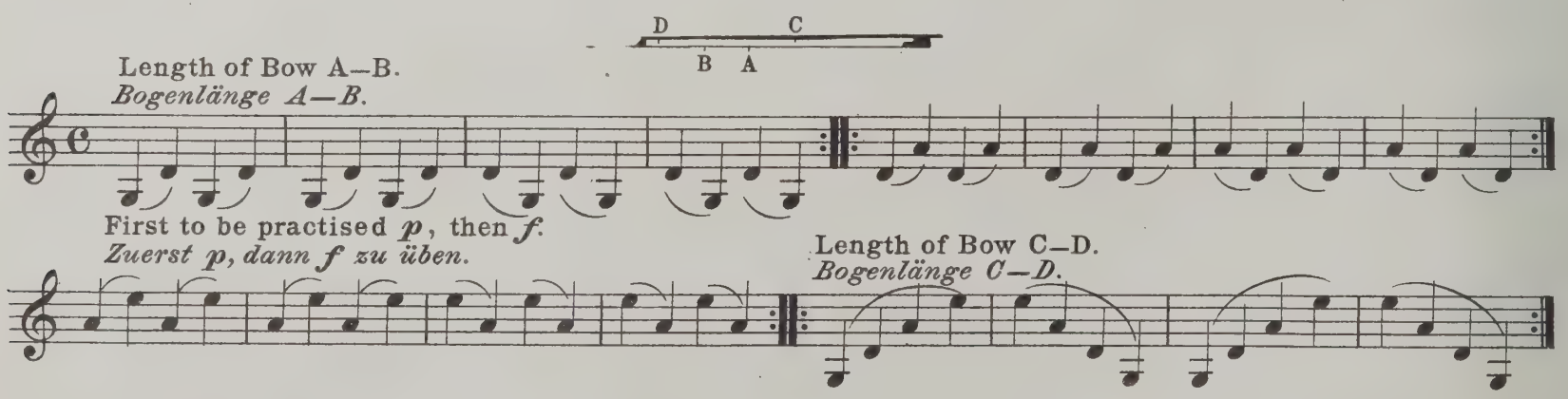


11. Technical development of the Wrist, for change of strings, with slurred notes.

When slurred notes, lying on two adjacent strings, are to be played, a neat and nimble rendition must be brought about, by a gentle up and down-movement of the Wrist, but not through the customary side-movement of the Detaché-stroke. The movement of the wrist, aided by a slight pressure of the fore-finger, must be kept up with such mechanical precision, as to avoid a simultaneous sounding of the two strings. The tones produced must be exactly alike, in duration and volume. Care is to be taken, that the Bow is always well balanced, and that it will not suddeny tilt. To begin with, these passages for the Bow, are to be practised, at the Tip, "very piano" and it is advisable to do this, before a looking-glass, in order to watch the proceedings very carefully; then the same passages are to be practised, in the middle of the Bow, "very piano." Later on both ways are to be practised "forte" with longer strokes.

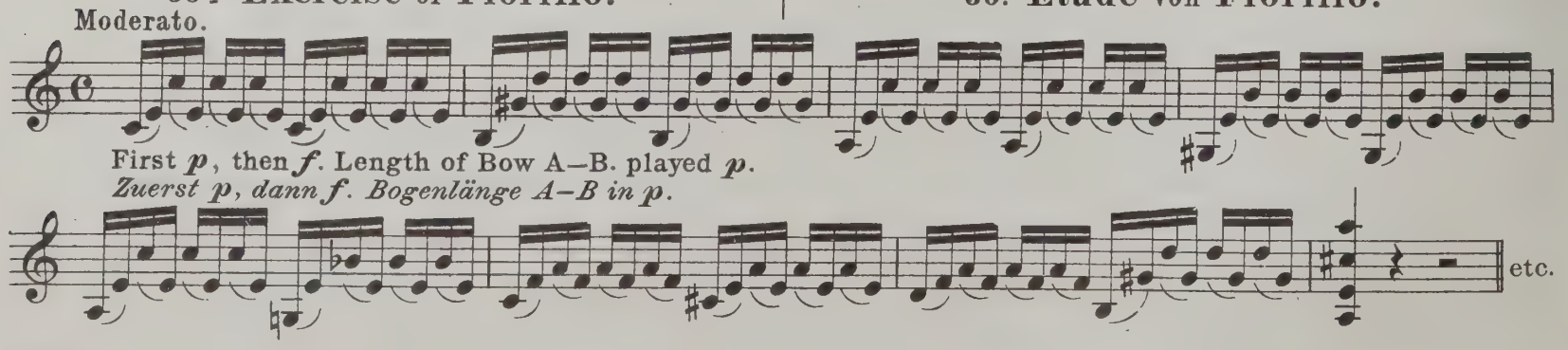
11. Die Handgelenktechnik für den Saitenwechsel bei gebundenen Noten.

Wenn man in gebundenen Noten auf zwei nebeneinander liegenden Saiten zu spielen hat, so muss dieses sauber und mit Behendigkeit nur durch eine leichte Bewegung des Handgelenks, welches sich senkt und hebt, — nicht etwa durch die beim Détaché-Strich gebräuchliche seitliche — ausgeführt werden. Mit völlig mechanischer Präcision muss die Handgelenkbewegung in Verbindung mit einem leichten Druck des Zeigefingers so vor sich gehen, dass nie zwei Saiten zugleich erklingen. Die Töne müssen in Zeitdauer und Stärke vollkommen gleich sein. Man hüte sich vor übertrieben plötzlichem Ueberkippen des Bogens. — Zuerst übe man diese Bogenübergänge ganz leise an der Spitze des Bogens vor dem Spiegel, um den ganzen Vorgang mit grösster Wachsamkeit controliren zu können; alsdann übe man diese Bogenübergänge in der Mitte ganz leise. Später übe man Beides auch forte, *mit längeren Strichen.*



36th Exercise of Fiorillo.

36. Etüde von Fiorillo.



12. The Legato-stroke

applied to a quick undulating movement.

Playing a number of the fore-going passages, in quick succession and in one stroke, requires a position of the Bow in which the hair will nearly lay on both strings, at the same time; and the undulating movement is to be executed, with the full length of the Bow, *piano* and only with a brisk movement of the wrist.

12. Der Legatostrich

in schneller wellenartiger Ausführung.

Mehrere derartige Saitenübergänge schnell hintereinander auf einen Bogenstrich ausgeführt, verlangen eine Stellung des Bogens, dass die Haare fast gleichzeitig auf beiden Saiten liegen, und werde die wellenartige Bewegung mit ganzer Bogenlänge und nur mit dem Handgelenk in lebendigster Weise piano *ausgeführt.*

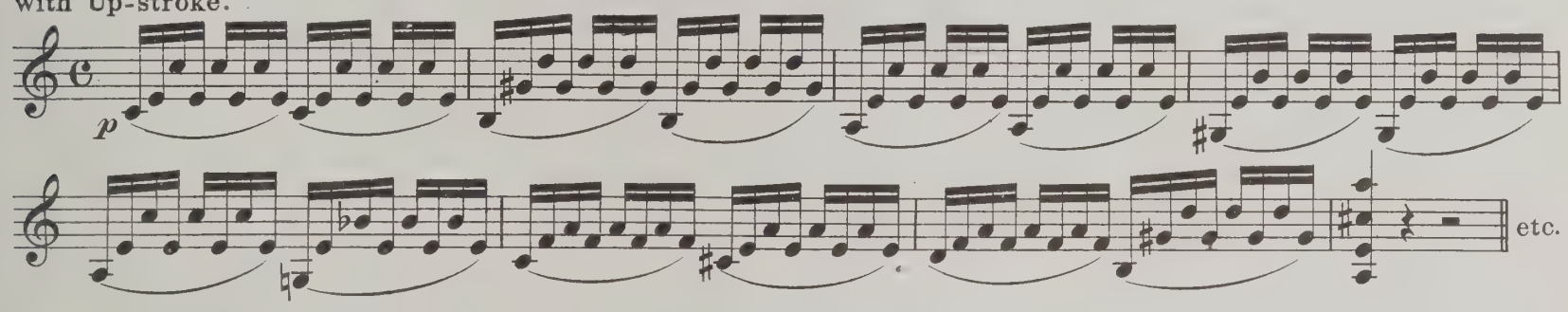
B A

36th Exercise of Fiorillo.

Length of Bow A—B. The same when commencing with Up-stroke.

36. Etüde von Fiorillo.

Bogenlänge A—B, Aufstrich ebenso.



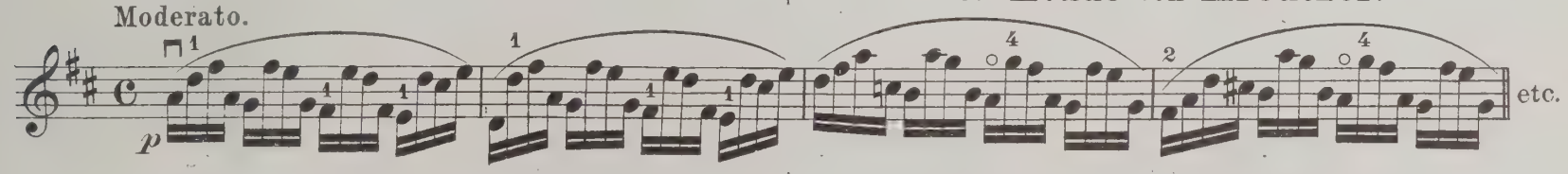
13. A number of celebrated Legato-exercises, and Legato-passages from Concertos, advisable for further study.

10th Exercise of Kreutzer.

13. Verschiedene zum Studium zu empfehlende berühmte Legato-Etüden, sowie Legatostellen aus Concerten.

10. Etüde von Kreutzer.

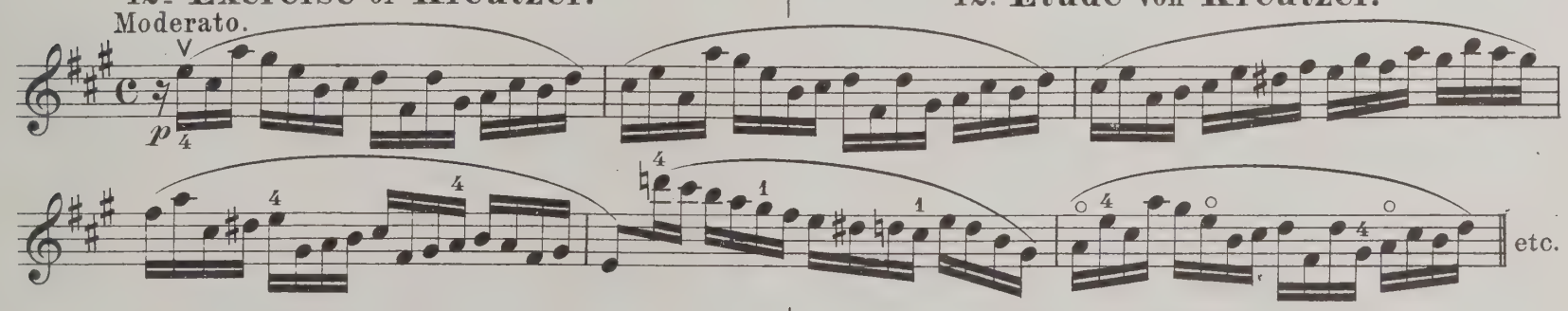
Moderato.



12th Exercise of Kreutzer.

12. Etüde von Kreutzer.

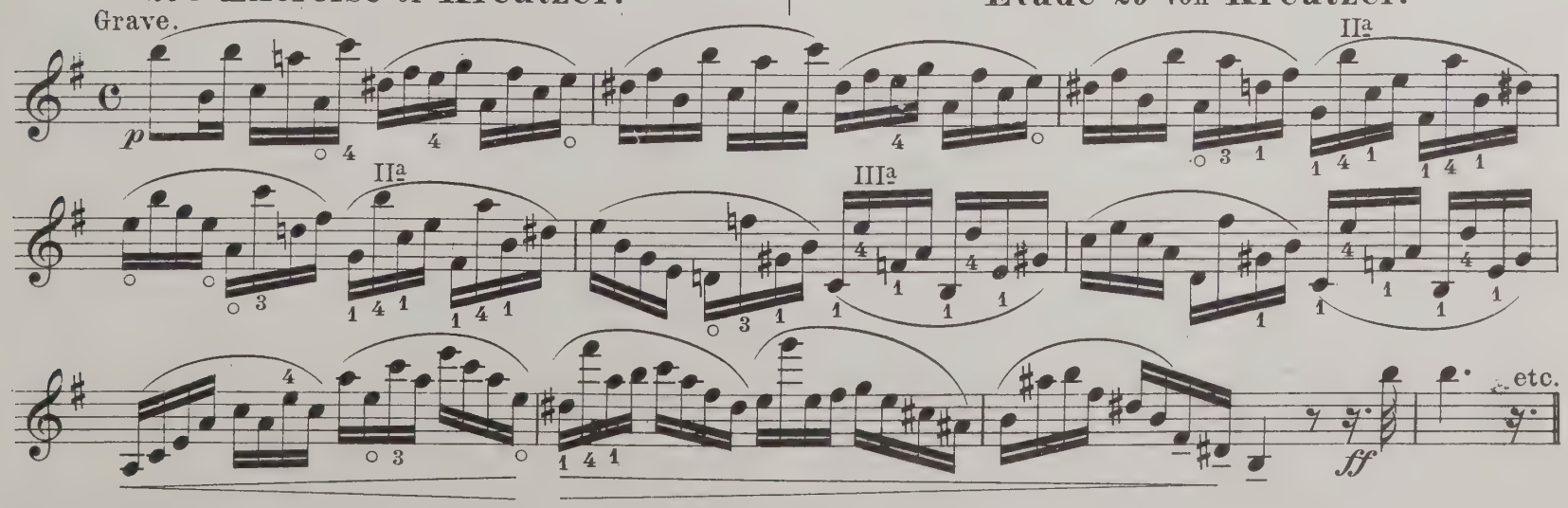
Moderato.



29th Exercise of Kreutzer.

Etüde 29 von Kreutzer.

Grave.



16th Concerto of Kreutzer. | 16. Concert von Kreutzer.

Allegro.

etc.

7th Concerto of Rode. | 7. Concert von Rode.

Moderato.

Adagio from the 9th Concerto of Spohr. | Adagio aus dem 9. Concert von Spohr.

f *cresc.* - - - - *f* *dim.*

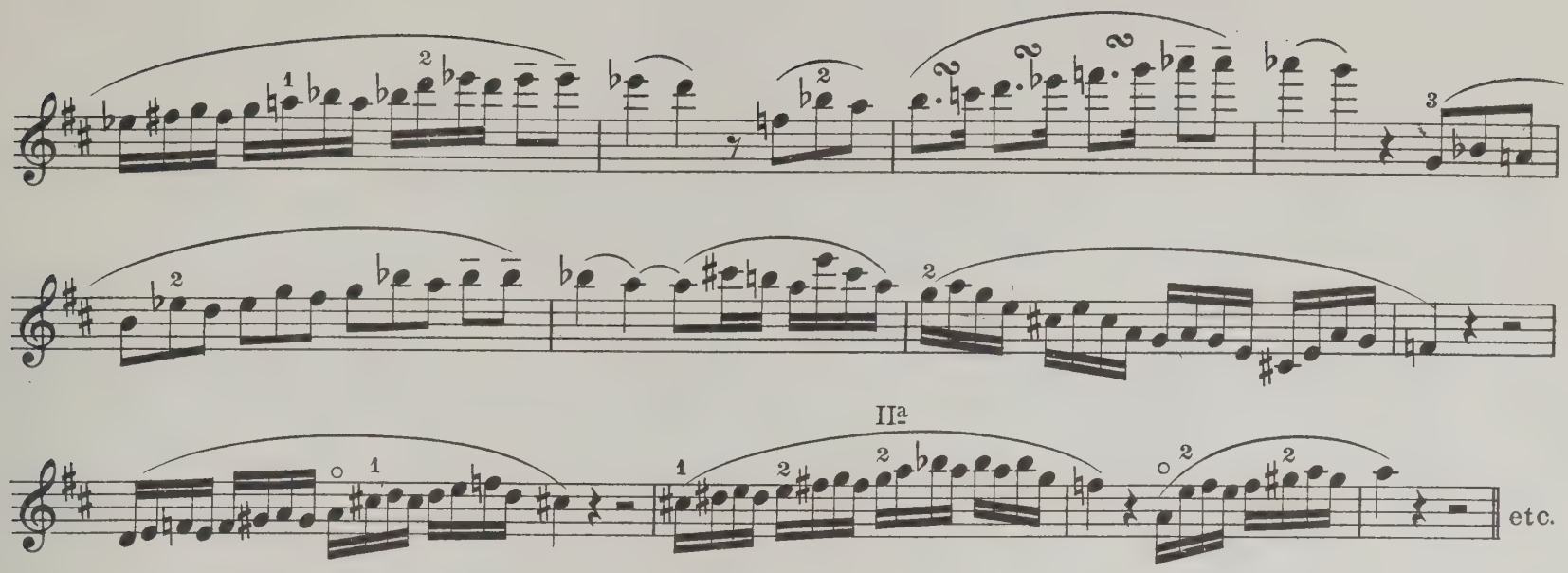
p *cresc.* - - *f* *dim.* IIa *p* *cresc.*

f *dim.* *p* *cresc.* - - - - *f* etc.

Allegro ma non troppo from Beethoven's Concerto. | Allegro ma non troppo aus dem Beethoven'schen Concert.

IIa

pp

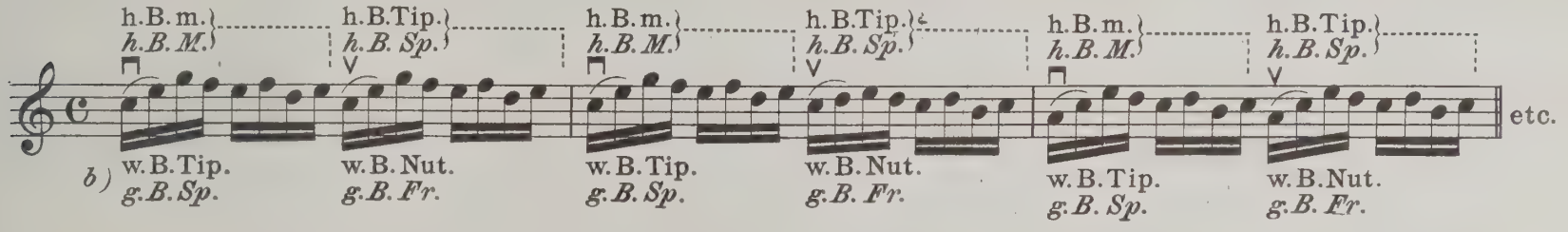


14. Combination of some
of the fore-going manners of Bowing.

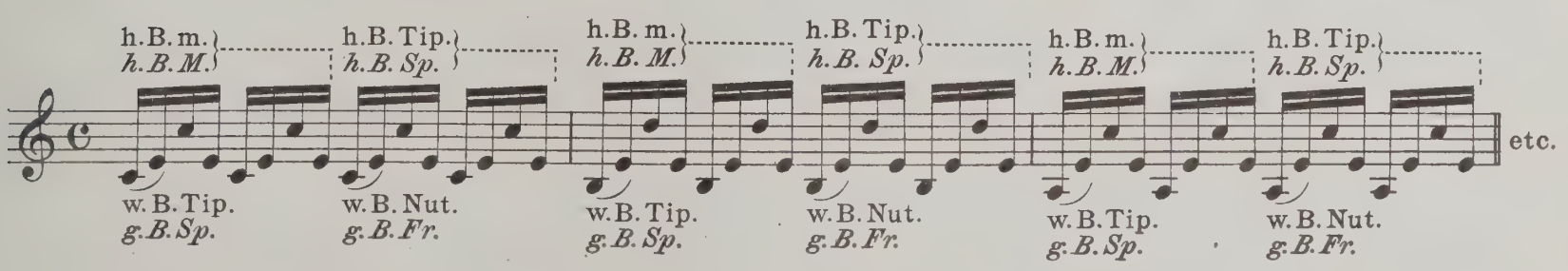
The following examples are to be practised daily.

1st Exercise of Kreutzer.

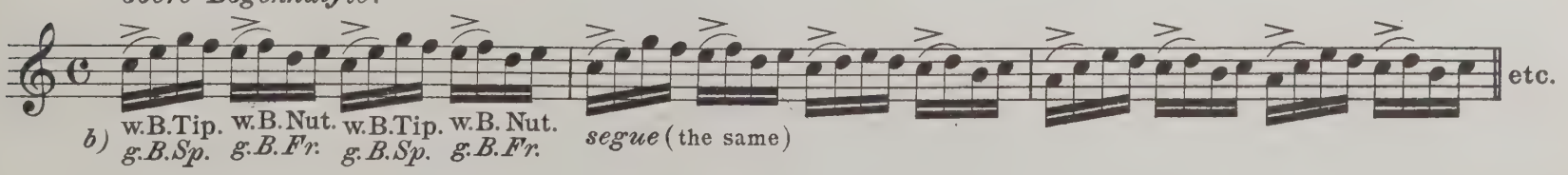
a) upper half of Bow to be used.



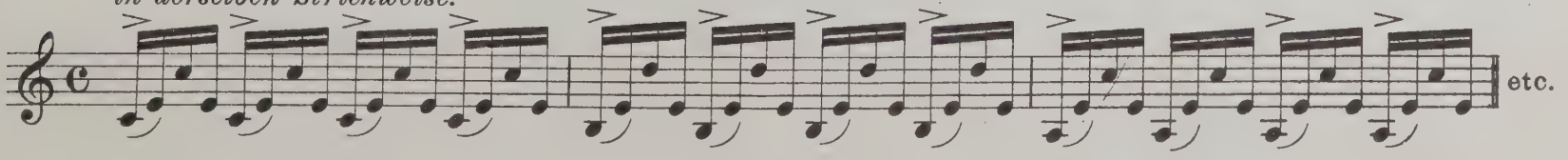
36th Exercise of Fiorillo.



a) with upper half of Bow.
obere Bogenhälfte.



with the same Bowing.
in derselben Strichweise.



14. Mehrere aus den vorigen
zusammengesetzte Bogenstriche.

Folgende Stricharten übe man täglich.

1. Etüde von Kreutzer.

a) *mit Verwendung der obern Bogenhälfte.*

36. Etüde von Fiorillo.

Two ways of playing.

Zwei Ausführungsarten.

a) with upper third of Bow.
am oberen Drittheil.

b) Tip.w.B. Nut. w.B. Tip. Nut. Tip.
Sp.g.B. Fr. g.B. Sp. Fr. Sp.

segue (the same)

etc

also use the two fore-going ways of playing.
ebenfalls die beiden vorigen Ausführungsarten.

Tip.w.B. Nut. w.B. Tip. Nut. Tip.
Sp.g.B. Fr. g.B. Sp. Fr. Sp.

segue (the same)

etc.

etc.

etc.

a) with upper third of Bow; apply same Bowing, beginning with Up-stroke.
am oberen Drittheil; dieselbe Strichart auch mit dem Aufstrich beginnend.

b) w.B. Tip. w.B. Nut.
g.B. Sp. g.B. Fr.

segue (the same)

etc.

a)

b) w.B. Tip. w.B. Nut.
g.B. Sp. g.B. Fr.

etc.

also with upper third of Bow.
ebenfalls am oberen Drittheil.

m. Tip. m. Tip.
M. Sp. M. Sp.

etc.

m. Tip. m. Tip.
M. Sp. M. Sp.

etc.

Having mastered these different bowings in a satisfactory manner, the more difficult bowings of the exercise, including the two other Kreutzer, and the 36th Fiorillo exercise, are to be taken up.

Hat man diese Stricharten sich gut zu eigen gemacht, so gehe man zu den schwierigeren Stricharten der Etüde, sowie den beiden andern Kreutzer- und der 36. Fiorillo-Etüde über.

All the Bowings so carefully described in the preceding sections, are to be applied to the whole exercise.

1st Exercise of Rudolph Kreutzer

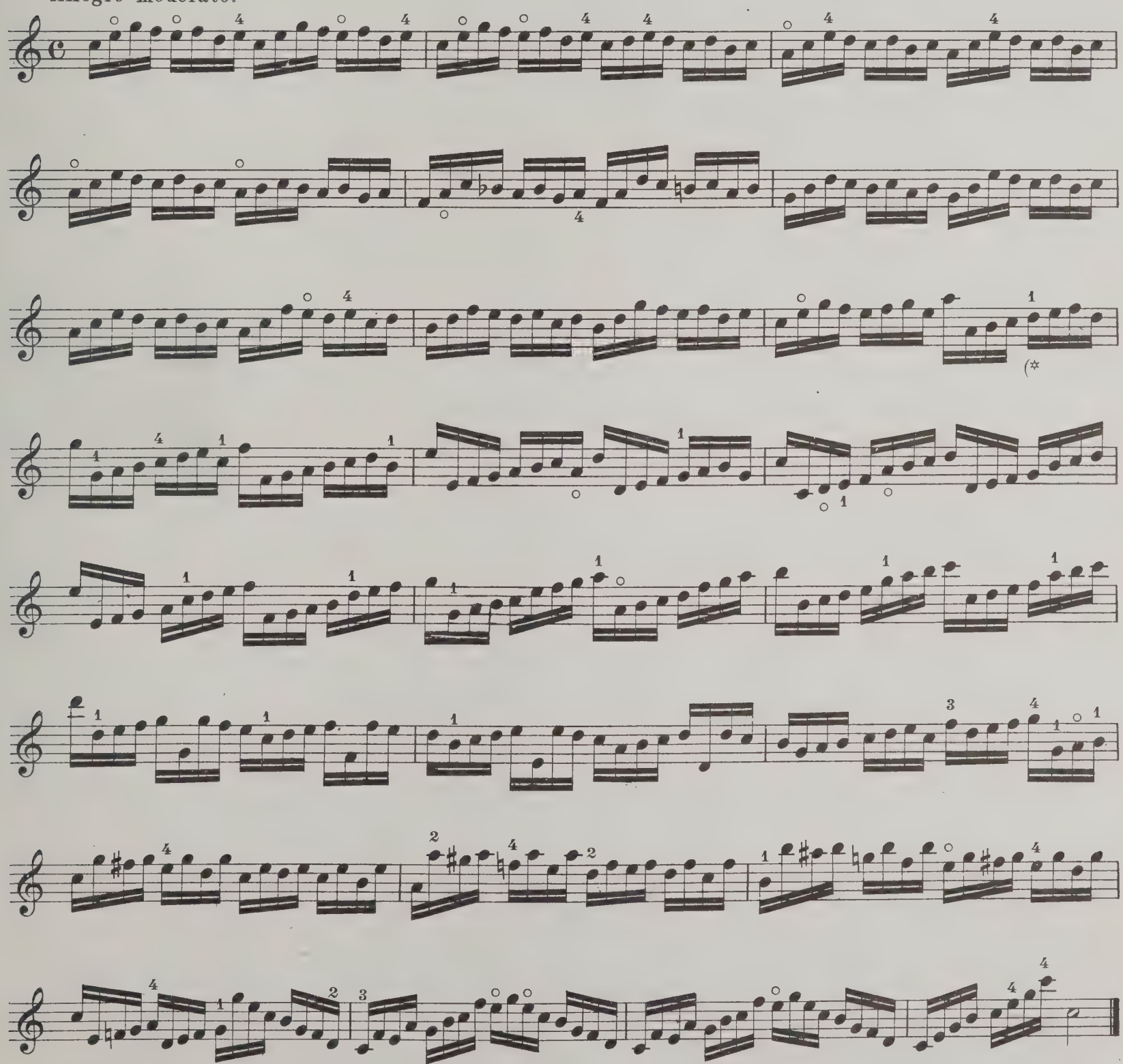
with 75 different Bowings, for the higher development of the Technique of the Bow. (Practise from 4 to 6 different Bowings daily; very slowly at first and gradually quicker and quicker.)

Die in den vorhergehenden Abschnitten genau beschriebenen Manieren des Bogenstriches sind auf der ganzen Etüde durchzuführen.

1. Etüde von Rudolph Kreutzer

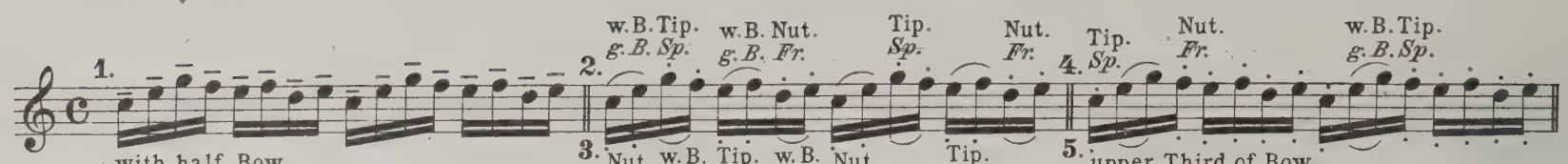
mit 75 Stricharten zur höheren Ausbildung in der Bogentechnik. (Täglich 4 bis 6 Stricharten zuerst sehr langsam, alsdann immer schneller zu üben.)

Allegro moderato.



(✲ In consideration of a finer rendering of the Legato strokes, a more practical fingering, than in the original, has been chosen.

(✲ *Der Fingersatz ist mit Rücksicht auf die schönere Ausführung der Legato-Striche, zweckmässiger als im Original gewählt.*

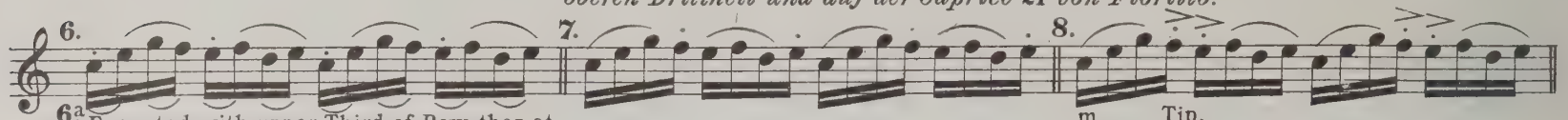


a) with half Bow.
mit halber Bogenlänge.

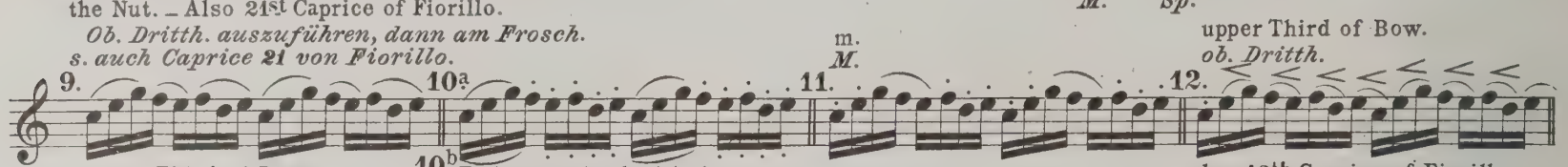
b) with whole Bow.
mit ganzer Bogenlänge.

These two manners of Bowing are also to be practised with the upper third of the Bow, and applied to the 21st Caprice of Fiorillo.

Diese beiden Stricharten übe man auch am oberen Drittheil und auf der Caprice 21 von Fiorillo.



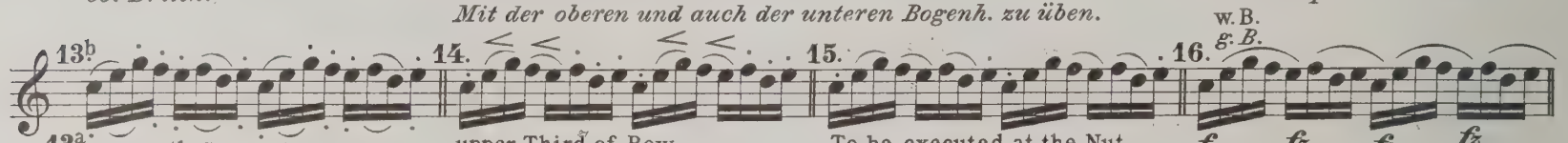
6a. Executed with upper Third of Bow, then at the Nut. – Also 21st Caprice of Fiorillo.
Ob. Dritth. auszuführen, dann am Frosch. s. auch Caprice 21 von Fiorillo.



upper Third of Bow.
ob. Dritth.

10b. To be practised with the upper and lower half of the Bow.
Mit der oberen und auch der unteren Bogenh. zu üben.

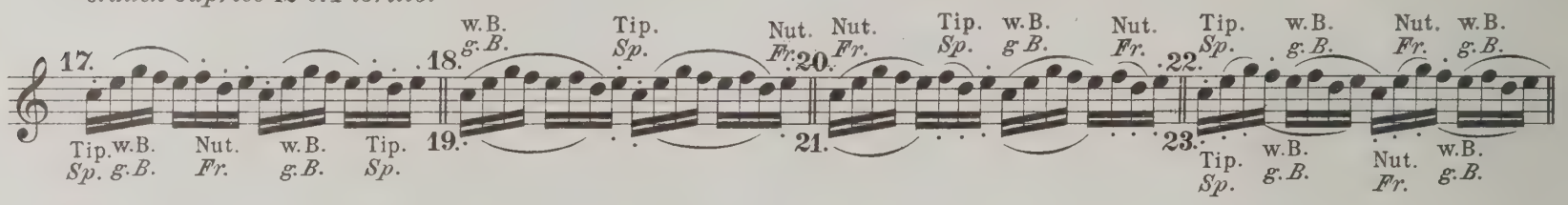
also 12th Caprice of Fiorillo.
s. auch Caprice 12 v. Fiorillo.



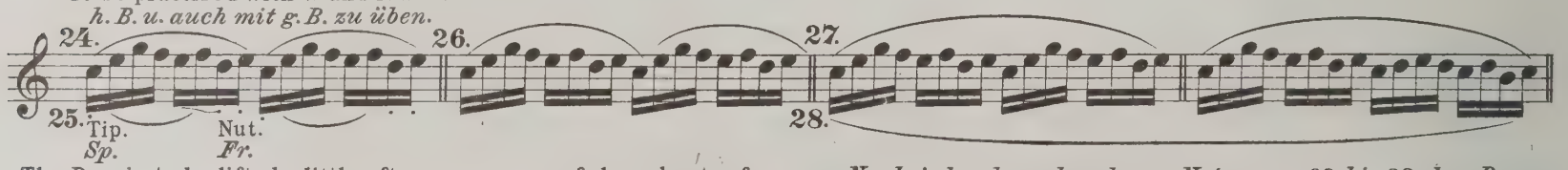
13a. also 12th Caprice of Fiorillo.
s. auch Caprice 12 v. Fiorillo.

upper Third of Bow.
ob. Dritth.

To be executed at the Nut.
am Frosch auszuführen.

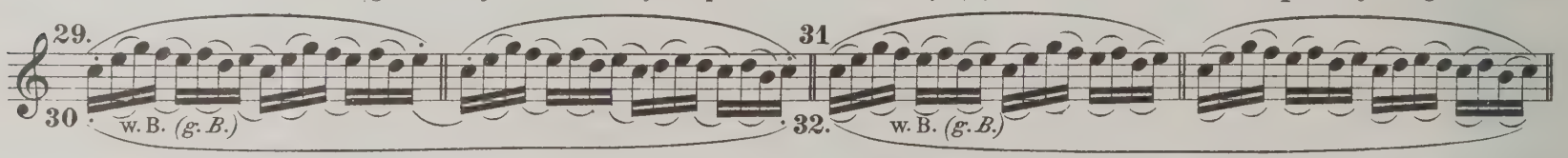


To be practised with w. and lower h. Bow.
h. B. u. auch mit g. B. zu üben.



The Bow is to be lifted a little after every group of slurred notes from 29 to 32. This manner of Bowing was very often used by L. Spohr.

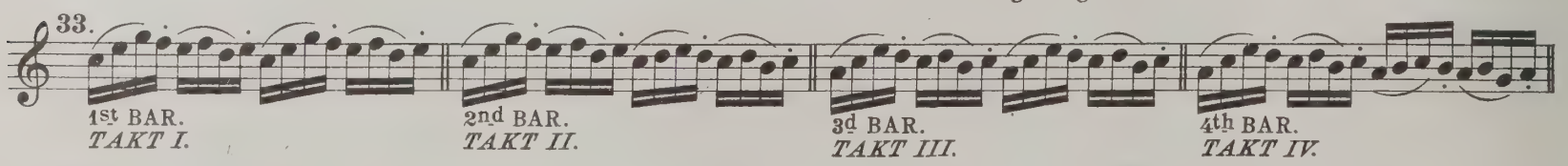
Nach jeder der gebundenen Noten von 29 bis 32 den Bogen etwas lüften; diese Strichart hat L. Spohr oft angewendet.

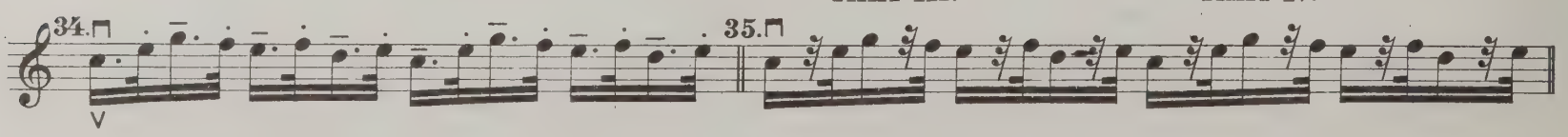


For Bowing 33 and 34 the Bow is to be started at the Nut and for every group of four sixteenths an eighth of the Bow is to be used, until the "Tip" is reached; the dotted note is taken with a very short Legato Up-Stroke, executed only by a movement of the wrist.

From the 3d Bar on, the Bow is started at the Tip, every dotted note is played with a very short down-stroke and as before, an eighth of the Bow is used for every group of four sixteenths, till the Nut is reached.

Bei Strichart 33, 34 setze man den Bogen am Frosch an und verbrauche zu jeder Quartole ein Achtel der Bogenlänge, bis man zur Spitze gelangt ist, indem man zur gestossenen Note einen ganz kurzen und nur durch Handgelenk - Bewegung ausgeführten weichen Aufstrich verwendet. Von Takt III ab setze man an der Spitze an, jede gestossene Note spiele man mit ganz kurzem Herunterstrich und verbrauche wie vorher zu jeder Quartole ein Achtel der Bogenlänge, bis man an den Frosch gelangt ist.





To be practised very carefully at the "Tip" in the "Middle" and also at Nut of Bow, in every Tempo, beginning both with Down and Upstroke and executed only through movements of the wrist.

An der Spitze, in der Mitte und auch am Frosch sorgfältig in jedem Tempo, sowohl mit ⊓ als mit ∨ beginnend, zu üben und nur durch Handgelenkstrich auszuführen.

upper Third of Bow.
ob. Dritth.

36. 37. 38. 39. 40. 41.

To be practised with w. and h. Bow in the M.
h.B.m. und g.B. zu üben.

42. 43. 44.

Middle of Bow.
Mitte.

Martelé *a)* at the Tip; *b)* at end of upper Third of Bow. *c)* to be practised at the Nut.
Martelé a) *an der Spitze,* b) *am Ende des ob. Drittheils;* c) *am Frosch zu üben.*

Take a longer Up-stroke for second 32d in order to get to middle of Bow, again.
Zum zweiten 32stel nehme man einen längeren Aufstrich, um wieder zur Mitte zu gelangen.

see, also Fiorillo Caprice № 21.
s. auch Fiorillo Caprice 21.

45. 46. 47. 48.

Play the two ⌒ notes with
a) firm Staccato Bowing.
b) thrown Staccato Bowing.
a) *die beiden staccatirten Noten mit festem Staccato,*
b) *mit geworfenem Staccato zu spielen.*

with upper Third of Bow.
ob. Dritth.

So called Viotti-Bowing.
for execution of this manner of Bowing see P. 38.
sogenannte Viotti'sche Strichart; über die Ausf. dieser s. pag. 38.

49. 50. 51.

upper h. Bow.
h.B.o.

If played *Allegro Moderato,* with upper half Bow.
im Allegro moderato *mit h.B.o.*

If played *Allegro* and *Presto,* with upper third of Bow.
im Allegro *und* Presto *mit dem ob. Dritth.*

52. 53. 54. 55. 56. 57. 58.

NOTE: For completeness-sake the suitable staccato-bowings for this exercise are given herewith; for attainment of the Staccato see P. 36 - 45.

ANMERKUNG: Der Vollständigkeit halber werden auch hier die für diese Etüde passenden staccatirten Stricharten angegeben; über die Erlernung des Staccato sehe man pag. 36 - 45.

59. 60. 61. 62. 63.

upper h. Bow.
h.B.o.

at balancing-point of Bow spiccato.
im Schwerpunkt des Bogens spiccato.

64. 65. 66. 67.

or
od.

Two strokes for every note.
auf jeden Ton 2 Striche.

Spiccato, three strokes for every note.
spiccato, auf jeden Ton 3 Striche.

68. 69.

Spiccato, executed first in 16th then in 32nd triplets.
spiccato, zuerst in 16tel, dann in 32stel Triolen auszuführen.

Saltato, beginning with the Up and Down-Stroke.
saltato, mit Auf- und Herunterstrich beginnend.

70. 71.

Saltato.
saltato.

In the Middle and at Nut of Bow.
(spiccato, with jumping staccato.)
in der Mitte und am Frosch (spicc. mit hüpfenden Stacc.)

72. 73. 74. 75.

etc.

Executed in the same manner as № 71.
Ausführung wie bei 71.

So-called Paganini-bowing; also suitable for ¾ time.
sogenannte Paganini'sche Strichart; dieselbe eignet sich auch für den ¾ Takt.

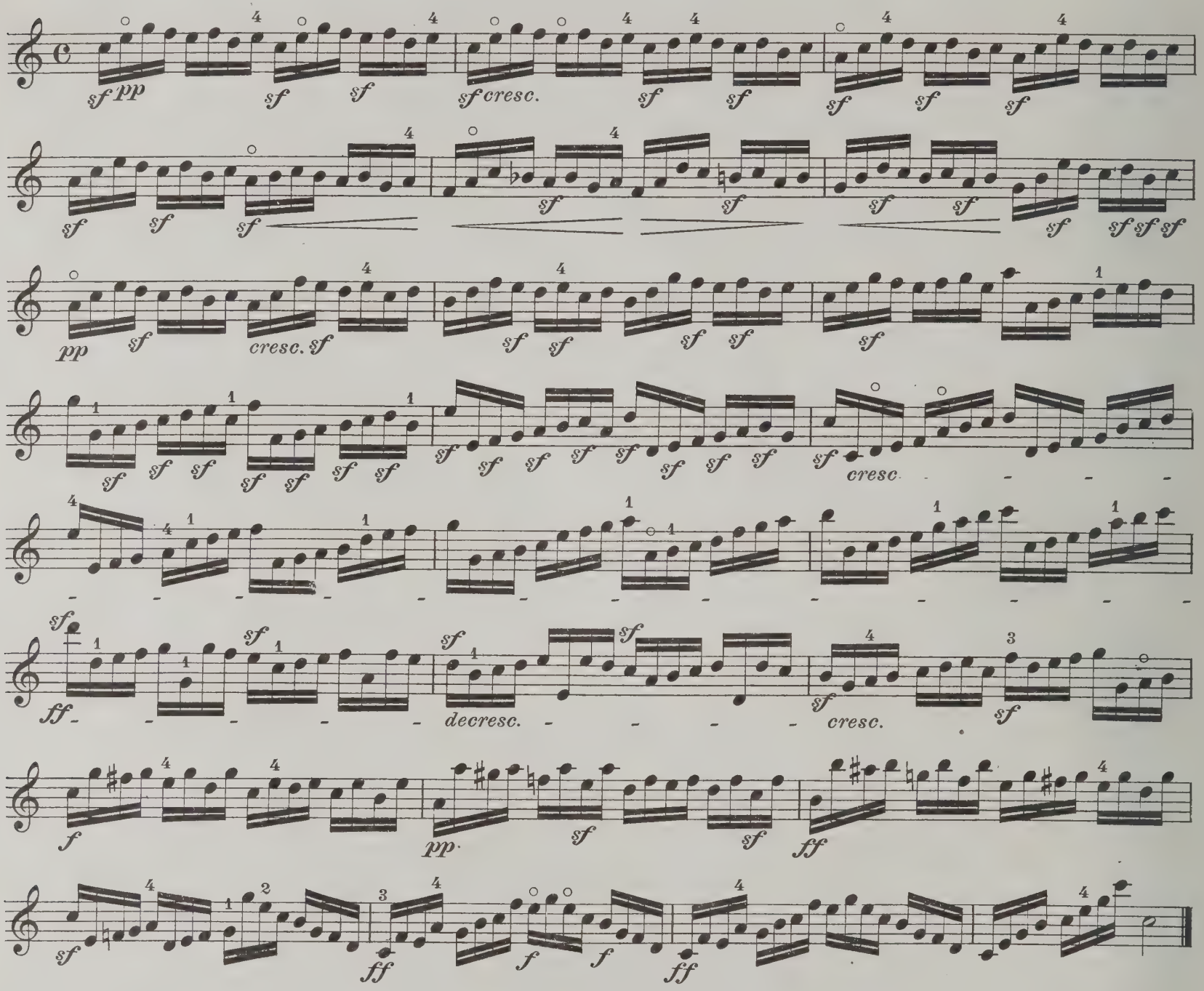
A kind of dull staccato.
eine Art stumpfes Staccato.

1st Exercise of Rudolph Kreutzer

to be practised with application of Accents and Tone-shading. Also compare bowing **42** Page **17**, for the special study of the Accent in the Up-stroke. Also page **49**.

1. Etüde von Rudolph Kreutzer

mit Anwendung von Accenten und Nüancen zu üben. Man vergleiche auch pag. 17 Strichart 42, um speciell das Accentuiren im Aufstrich zu üben. Ferner pag. 49.



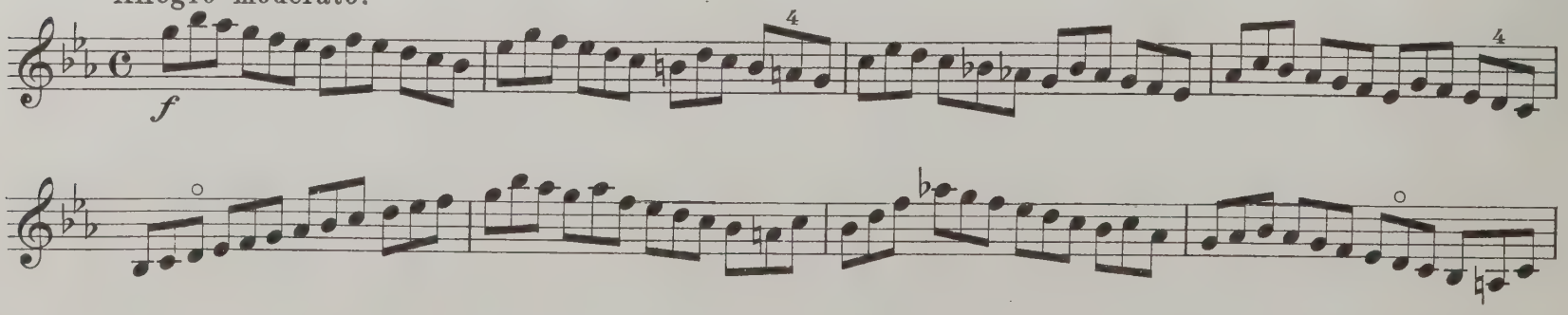
4th Exercise of Rudolph Kreutzer

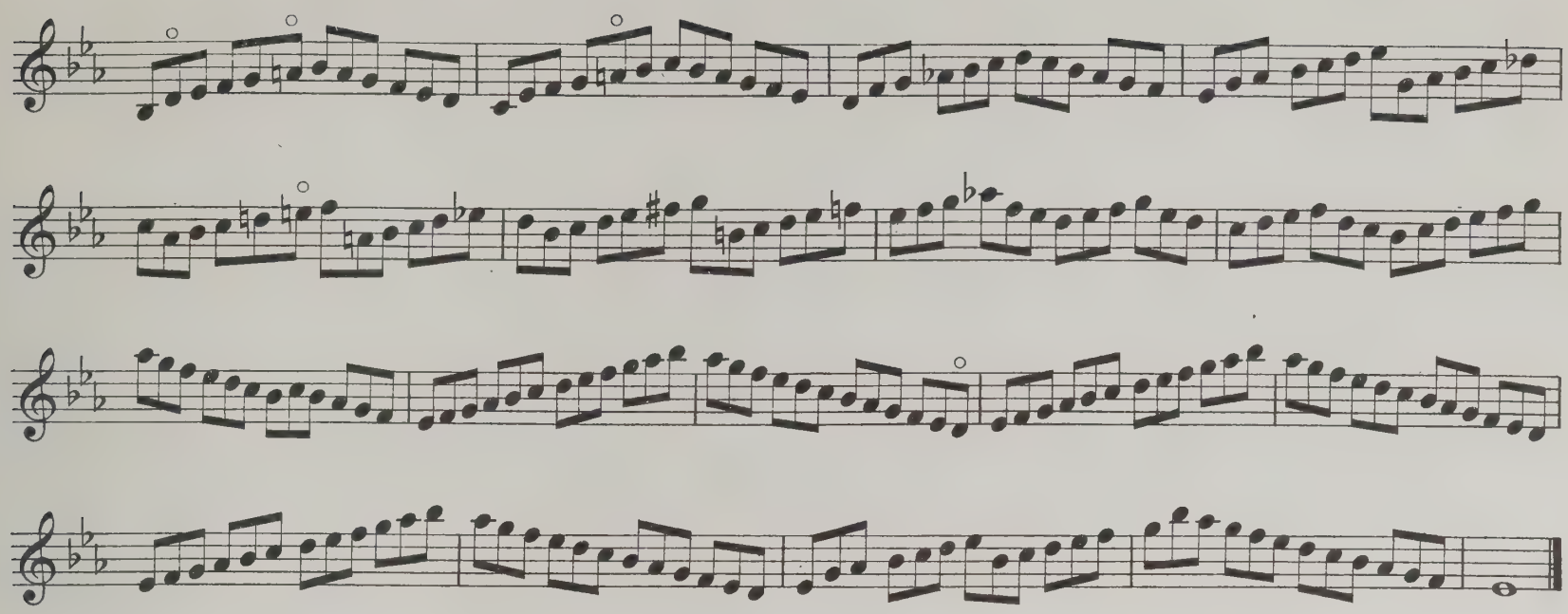
with **46** different kinds of bowing for the higher development, of the Technique of the Bow. Practise from **4** to **6** different bowings daily; very slowly at first and gradually quicker and quicker.

4. Etüde von Rudolph Kreutzer

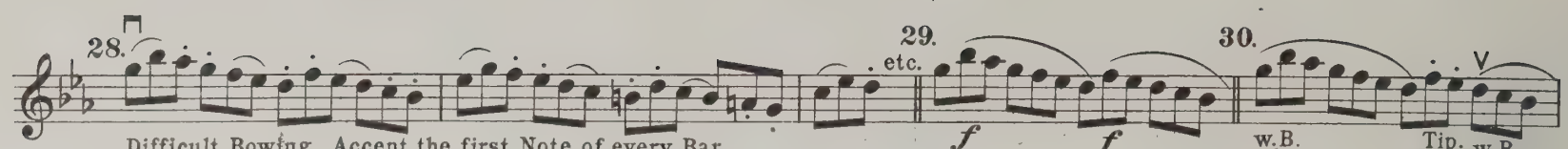
mit 46 Stricharten für den Triolen-Rhythmus zur höheren Ausbildung in der Bogentechnik. Man übe täglich 4 bis 6 dieser Stricharten, zuerst sehr langsam, alsdann immer schneller.

Allegro moderato.

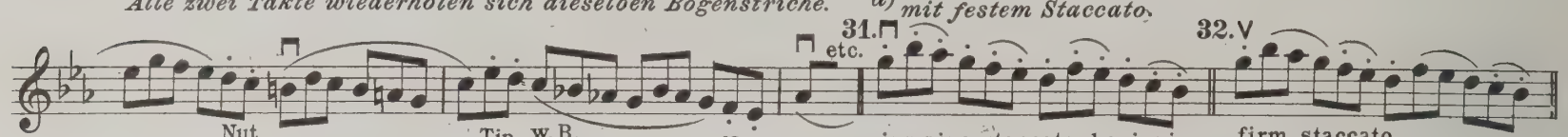




1. *f* upper half of Bow. *h.B.o.*
2. upper half of Bow. *h.B.o.*
3. upper Third of Bow. *ob. Dr.*
4. upper Third of Bow. *ob. Dr.*
5. To be practised
   a) with upper half of Bow.
   b) at the nut.
   a) *h.B. oben* b) *auch am Frosch zu üben.*
6.
7.
8.
9.
10.
11. Middle. *M.*
12. *a)* upper half of Bow. *h.B.o.*
13. Tip. *Sp.* Tip. *Sp.*
14. upper Third of Bow. *ob. Dritth.*
15. upper half of Bow. *h.B.o.*
16. Tip. *Sp.* M *M.*
   b) also, to be played in a scarcely audible manner *ppp* on the Fingerboard.
   ppp auch ohne Accent kaum hörbar auf dem Griffbrett zu spielen.
17. Nut. *Fr.* Tip. *Sp.* w.B. *g.B.* Nut. *Fr.*
18. Martelé-Strokes. *Martelé Strich.*
19. In the Middle of Bow. *In der Mitte.*
   f p f p f p f p
   The first Note of every Triplet is to be strongly accented and the other two played softly.
   Man markire die erste Note jeder Triole und spiele die beiden andern leise.
20. *fz fz fz fz*
21. *p fz p fz p fz p fz*
22.
23.
24.
25. *f p f p f p f p f p*
26. etc. *f f f*
   varied with sustained notes. *mit veränderter Eintheilung. mit Gesangnoten untermischt.*
27. with changed Rhythm.



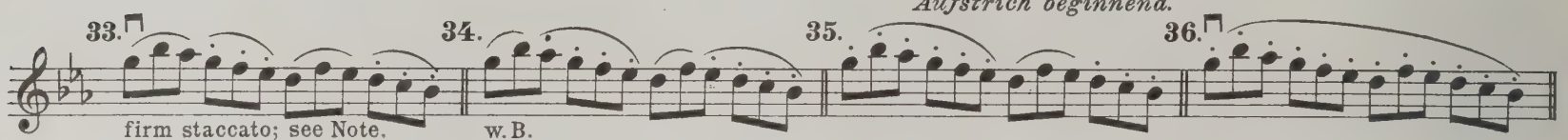
Difficult Bowing. Accent the first Note of every Bar.
The Bowings repeat themselves every two Bars.
Schwierige Strichart. Man betone die erste Note jedes Taktes.
Alle zwei Takte wiederholen sich dieselben Bogenstriche.



a) with firm staccato.
mit festem Staccato.

jumping staccato, beginning with Up-stroke.
b) hüpfendes Staccato mit Aufstrich beginnend.

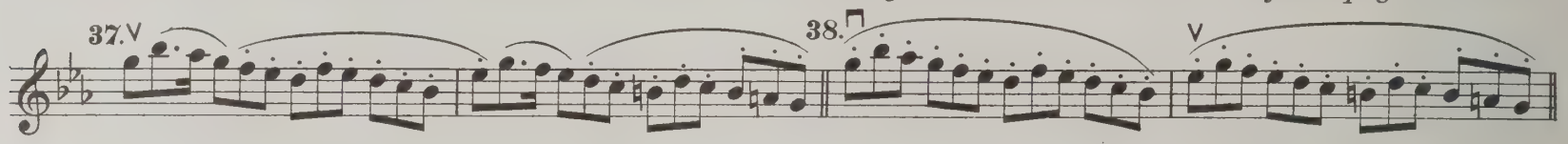
firm staccato.
festes Staccato.

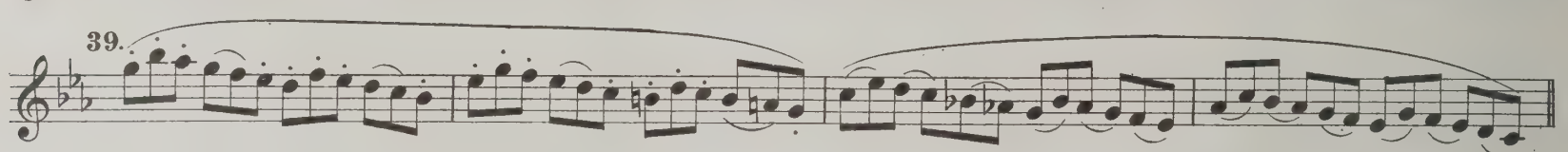


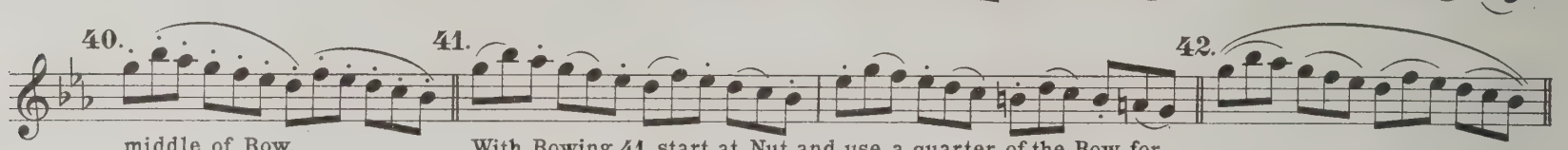
firm staccato; see Note.
festes Staccato; s. Anm.

NOTE. For completeness-sake the suitable staccato-Bowings for this exercise are given herewith. For attainment of the Staccato and studies for same see P. **36–45**.

*ANM. Der Vollständigkeit halber sind die zu dieser Etüde passenden Staccato-Stricharten hier angegeben. Ueber die Erlernung des Staccato und Studien dafür s. pag. **36–45**.*

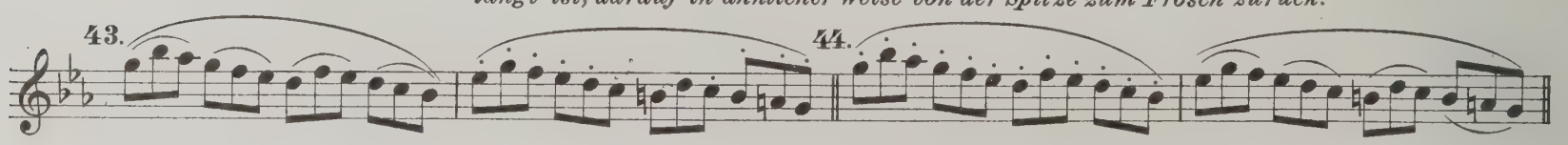


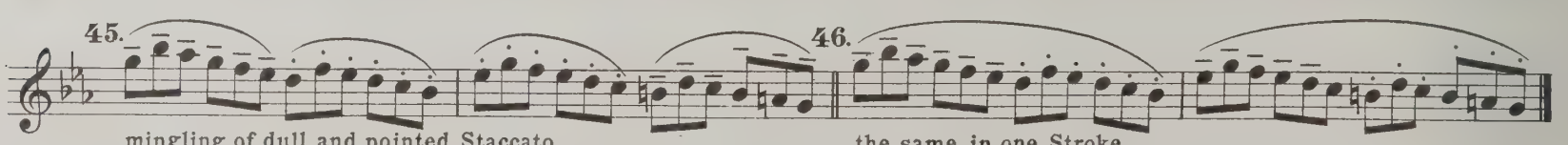




middle of Bow.
jumping staccato.
M.d.B.
hüpfendes Staccato.

With Bowing **41** start at Nut and use a quarter of the Bow for each Triplet, till the Tip is reached, proceed in a like manner from the tip back to the nut.
*Bei Strichart **41** setze man am Frosch an und verbrauche zu jeder Triole ein Viertel der Bogenlänge, bis man zur Spitze gelangt ist, darauf in ähnlicher Weise von der Spitze zum Frosch zurück.*





mingling of dull and pointed Staccato.
stumpfes und scharfes Staccato vermischt.

the same in one Stroke.
dasselbe auf einen Strich.

8th Exercise of Rudolph Kreutzer

for development of the Technique of the Bow.

This exercise is to be practised with *a)* long strokes; full length of Bow (with legato connection.) *b)* detached strokes (with accent) *c)* Détaché-strokes, *d)* Martelé-strokes, at the Tip. *e)* Martelé-strokes in the Middle; *f)* Martelé strokes at the Nut; *g)* light, dangling strokes in Middle of Bow; *h)* Spiccato-strokes, as explained on page **46**.

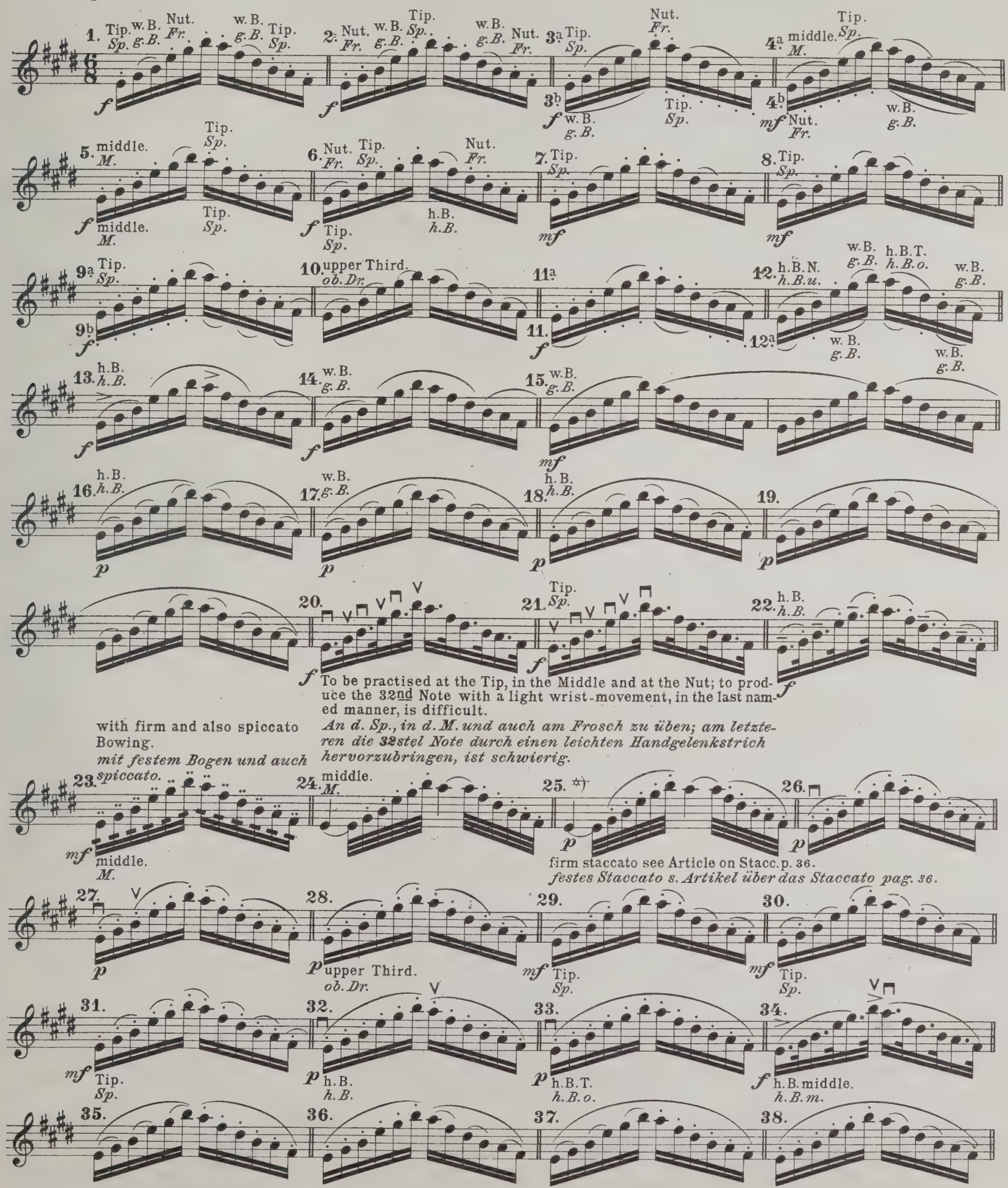
8. Etüde von Rudolph Kreutzer

zur Ausbildung der Bogentechnik.

Diese Etüde ist a) *in ganzen Bogenstrichen (mit weichem Anschluss),* b) *in abgebrochenen Bogenstrichen (mit Accentuirung),* c) *im Détaché-Strich,* d) *im Martelé-Strich an der Spitze,* e) *Martelé-Strich in der Mitte,* f) *Martelé-Strich am Frosch,* g) *in leicht schlenkernden Strichen in der Mitte,* h) *in dem auf pag. 46 beschriebenen Spiccato-Strich durchzuüben.* —

By studying the following bowings, the Violinist will procure an eminent mastery in the guidance of the Bow. Every bowing is to be practised carefully; slowly at first, then quicker and quicker; daily from 4 to 6 bowings.

Das Studium der nachfolgenden Stricharten verschafft dem Geiger eine grosse Herrschaft über die Bogenführung. Jede Strichart werde zuerst langsam, dann immer schneller sorgfältig geübt, täglich 4 bis 6 Stricharten.



To be practised at the Tip, in the Middle and at the Nut; to produce the 32nd Note with a light wrist-movement, in the last named manner, is difficult.

An d. Sp., in d. M. und auch am Frosch zu üben; am letzteren die 32stel Note durch einen leichten Handgelenkstrich hervorzubringen, ist schwierig.

with firm and also spiccato Bowing.

mit festem Bogen und auch

firm staccato see Article on Stacc. p. 36.

festes Staccato s. Artikel über das Staccato pag. 36.

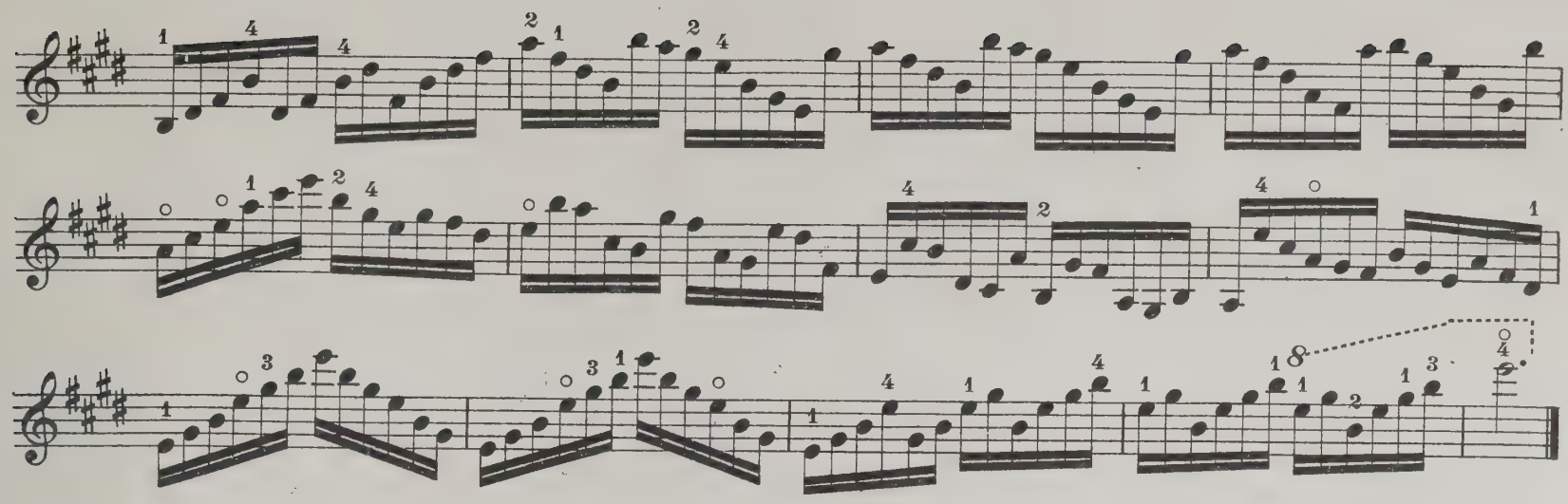
*) About Staccato and Studies therefor see P. 36 - 45.

*) *Ueber Staccato und Studien dafür s. pag. 36-45.*

Allegro non troppo.

f

a) w.B. *g.B.* b) h.B.Tip. *h.B.o.* c) in the middle, *in der Mitte,* d) Martelé at Tip, *Martelé an der Spitze,* e) Martelé at Nut. *Martelé am Frosch.*



36th Exercise of Fiorillo

(see my revision)

with 37 different bowings and variations, for the higher development of the Technique of the Bow. All the different bowings described in the fore-going sections are to be applied to the exercise.

36. Etüde von Fiorillo

(siehe meine Bearbeitung)

mit 37 Stricharten und Varianten zur höheren Ausbildung in der Bogentechnik. Die sämmtlichen in den vorhergehenden Abschnitten beschriebenen Strich-Manieren sind auf der ganzen Etüde durchzuführen.

Moderato.

segue (the same)

the staccato Notes to be taken *a)* firmly and *b)* in a skipping manner.
die staccatirten Noten a) *fest u.* b) *hüpfend.*

4. 1. 6. 2. 5. 3.

also to be practised at the Nut.
auch am Frosch zu üben.

8 7. *f* to be practised Martelé, at the Tip and Nut.
f martelé an der Spitze u. am Frosch zu üben.

11. 9. *mf* upper Third.
ob. Dr.

10. *mf* upper Third.
ob. Dr.

also to be practised at the Nut.
auch am Frosch zu üben.

12. *f* upper Third.
ob. Dr.

No Martelé, but Spring-Bow. (for execution of latter see P.
Kein Martelé, sondern springender Bogen. (s. dessen Ausfuhrung pag.

13. *f* middle.
Mitte.

middle. *(Mitte.)*

15. 14. middle. *(Mitte.)*

Middle, the last three Notes in a skipping manner.
Mitte, die drei letzten Noten hüpfend.

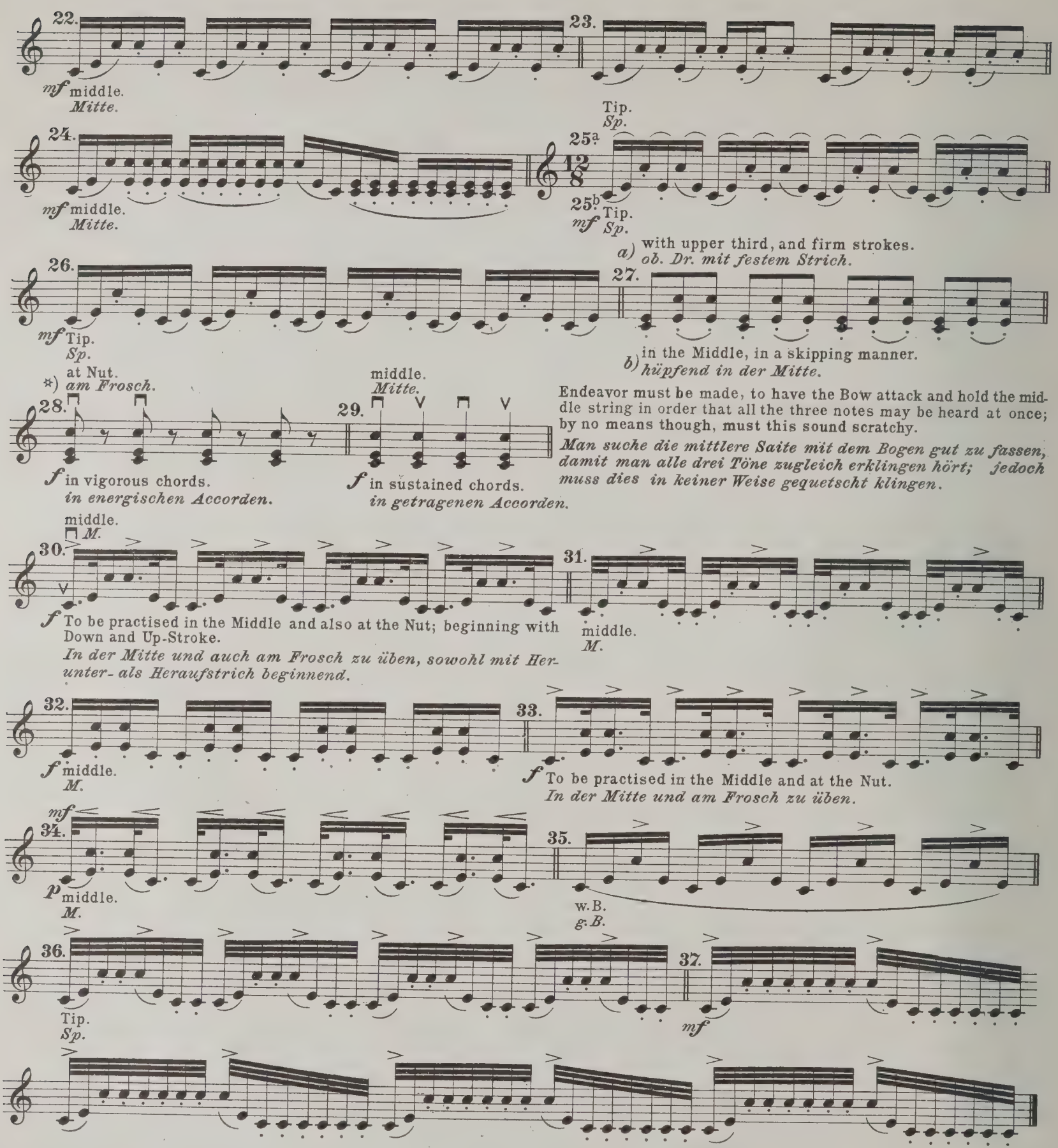
17. 16. *p* Tip.
Sp.

skipping. *(hüpfend.)*

18. *p* 19. *p* Taken at Balancing-point of Bow in a skipping manner.
hüpfend im Schwerpunkt des Bogens.

skipping. *(hüpfend.)*

21. *p* 20. *p* Tip.
Sp.



*) In reference to the chords as shown in № 28 I will add that the same are not to be rendered in the manner of a sustained Harmony, but strong and energetic like the closing-chords of a musical composition. A brilliant effect is produced, on the Violin, by playing these chords in an arpeggio-like manner; entire lower third of Bow, to be used for their execution.

*) *Bezüglich der bei 28 angegebenen Accorde bemerke ich, dass dieselben natürlich nicht in der Weise einer getragenen Harmonie, sondern kräftig und energisch, wie die Schluss-Accorde eines Musikstückes, vorgetragen werden sollen. Auch ist es bei der Angabe dieser Accorde auf der Violine von glänzender Wirkung, wenn man dieselben ein wenig arpeggirt; man verwende zur Angabe derselben das ganze erste Drittel des Bogens.*

15. The Study of Tone-production.

Now that the arm and wrist have been trained and loosened in the most efficient manner, we consider the time at hand, to proceed to the higher development of a long-drawn singing stroke, through which, in the rendering of the Adagio and of the Cantilene in general, the performer will be enabled to produce the greatest impression on the feelings of his listeners.

For the production or drawing of a fine, pure and sympathetic tone, three conditions are indispensable. The first is: – purity of intonation and a firm setting of the fingers; the second: – correct position and use of Bow (see rules therefor) and the third: – the proportionate and even drawing of the Bow.

The Violin posseses the property, that with every tone played in a perfectly true and pure manner, (as regards intonation) tones related to it will resound simultaneously, this combination aiding in an essential manner, a clear and well-rounded formation of sound; the endeavor of the player must therefore be directed more towards the production of pure sounds, rather than correct tones on his instrument.

The importance of the correct position of the Bow as applied to the strings, has been carefully remarked and explained in section **6**.

Evenness in the drawing of the Bow is what decides the ultimate true beauty of playing. We have two distinct kinds, an Absolute and Relative evenness.

Absolute evenness is produced, when a note receives an equally strong pressure of the Bow for its entire length of duration. For piano-playing a pressure of the fore-finger, on the stick, is not at all necessary, as in this case the tone is produced only by the drawing of the Bow; for forte-playing a decided pressure of the fore-finger is applied; but as already mentioned, the tone is produced more through drawing than through pressure. Relative evenness is produced by a gradual increase or decrease in the volume of a tone.

In the following we start in with examples, which aim at Absolute evenness of the tone. Every one of the following scales in half, quarter, eighth or sixteenth notes can also be practised with application of the above-described tone-shading, in whole notes and in every position. The change of Bow must not be heard. While playing forte the volume and strength of tone must not be diminished, while passing to piano; the latter must occur very promptly after the forte and is brought about by suddenly passing the Bow from the neighborhood of the Bridge to that of the finger-board. Furthermore the volume of tone as produced in piano must not be increased while passing to forte; this is brought about by suddenly passing the Bow away from the finger-board, and continueing the bowing in the neighborhood of the Bridge.

15. Das Studium des Tonziehens.

Nachdem jetzt auf die wirksamste Weise Arm und Handgelenk ausgebildet und locker gemacht sind, erachten wir es an der Zeit, auf die höhere Ausbildung langathmigen, singenden Bogenstriches überzugehen, durch welchen der Spieler im Adagio sowie überhaupt in der Cantilene auf das Gemüth des Zuhörers den grössten Eindruck auszuüben vermag.

Zum Herausziehen eines schönen, edlen und sympathischen Tons sind drei Bedingungen unerlässlich.

Die erste ist Reinheit der Intonation und festes Aufsetzen der Finger, die zweite die richtige Haltung und Führung des Bogens (s. die Regeln darüber), die dritte die Gleichmässigkeit im Ziehen des Bogens.

Die Violine hat die Eigenschaft, dass jeder vollkommen rein gegriffene Ton verwandte Töne miterklingen lässt, was sehr wesentlich zur Rundung und Klarheit des Klanges beiträgt. Der Spieler strebe daher darnach, nicht nur reine Töne als vielmehr reine Klänge auf seinem Instrument hervorzubringen.

Was von der richtigen Stellung des Bogens zur Saite abhängt, ist bei den Vorbemerkungen ad 6) genau vermerkt worden.

Die grosse Gleichmässigkeit im Ziehen des Bogens ist es, was die eigentliche Schönheit des Spieles ausmacht. Wir unterscheiden zwei Arten von Gleichmässigkeit, eine absolute und eine relative.

Absolute Gleichmässigkeit vernehmen wir, wenn auf einer Note während ihrer ganzen Dauer ein gleich starker Druck des Bogens ausgeübt wird. Im Piano ist ein Druck des Zeigefingers auf die Stange gar nicht nöthig, und wird hierbei der Ton nur durch Ziehen des Bogens hervorgebracht. Im Forte findet ein gewisser Druck des Zeigefingers statt; jedoch wird – wie bereits hervorgehoben – der Ton mehr durch Ziehen als durch Drücken erzeugt. Relative Gleichmässigkeit aber vernehmen wir, wenn man einen Ton allmählig anschwellen oder abnehmen lässt.

Wir geben im Nachfolgenden zuerst Beispiele, welche die absolute Gleichmässigkeit des Tons erzielen. Jede der nachfolgenden Scalen in halben Noten, Vierteln, Achteln oder Sechzehntheilen kann man auch in den angegebenen Ton-Contrasten in ganzen Noten in jeder Lage üben. Der Bogenwechsel darf nicht gehört werden. Auch darf man beim Forte die Stärke des Tons nicht verringern, um zum Piano überzugehen; vielmehr muss letzteres höchst präcis nach dem Forte eintreten, indem man plötzlich aus der Nähe des Steges in die Nähe des Griffbretts mit den Bogenhaaren übergeht. Ferner darf man die Pianostärke nicht erhöhen, wenn man zum Forte übergehen will, sondern man streiche in der Nähe des Steges, indem man plötzlich die Haare vom Griffbrett entfernt.

For forte-playing, therefore, the fore-finger and thumb must exercise a greater pressure, while holding the Bow; for piano-playing, it must be held lightly between the fingers.—It is of great advantage, for the cultivation of the ear and the musical instinct of the pupil, to have the teacher play an accompaniment to the following scales, either on a string-instrument, a piano or an organ. Owing to the complete and full bass for accompaniment, the latter instruments are preferable.

I call the attention of teachers to the fact, that in the above-explained Study of Tone-shading there lies a sort of secret, whereby to cultivate and beautify the tone in a very short space of time, taking for granted that these studies will be really carried through in a careful, conscientious and thorough manner. I have not found that pupils, as a rule, have been trained to the above, with any degree of regularity. Care and diligence should not be shunned, in the study of this, as the pupil will be repaid in a surprising manner in a short time.

Im Forte muss also der Zeigefinger und Daumen mit grösserem Druck den Bogen anfassen, im Piano halte man ihn leicht in den Fingern.— Von grossem Nutzen ist es für die Ausbildung des Gehörs und musikalischen Sinnes des Schülers, dass der Lehrer zu den nachfolgenden Scalen eine Begleitung, sei es auf einem Streichinstrument oder auf dem Klavier oder der Orgel spielt. Die letzteren Instrumente sind wegen des vollständigen Basses zur Begleitung vorzuziehen.

Ich mache die Lehrer noch darauf aufmerksam, dass in diesem eben beschriebenen Studium der Ton-Contraste eine Art Geheimniss enthalten ist, in ganz kurzer Zeit den Ton zu verschönern, wofern dieses Studium nur wirklich sorgfältig, gewissenhaft und consequent ausgeführt wird.— Ich habe noch nicht gefunden, dass Schüler dazu regelmässig angehalten würden. Doch scheue man die hierauf verwandte Mühe und Sorgfalt nicht, in kurzer Zeit wird sie in ungeahnter Weise belohnt werden.

Scales, with different Tone-shadings applied.

(also to be practised in 6/8 time.)

An oft-repeated and careful study is to be made of the following scales in whole, half, quarter, as well as in eighth and sixteenth notes, with the tone-contrasts as marked.

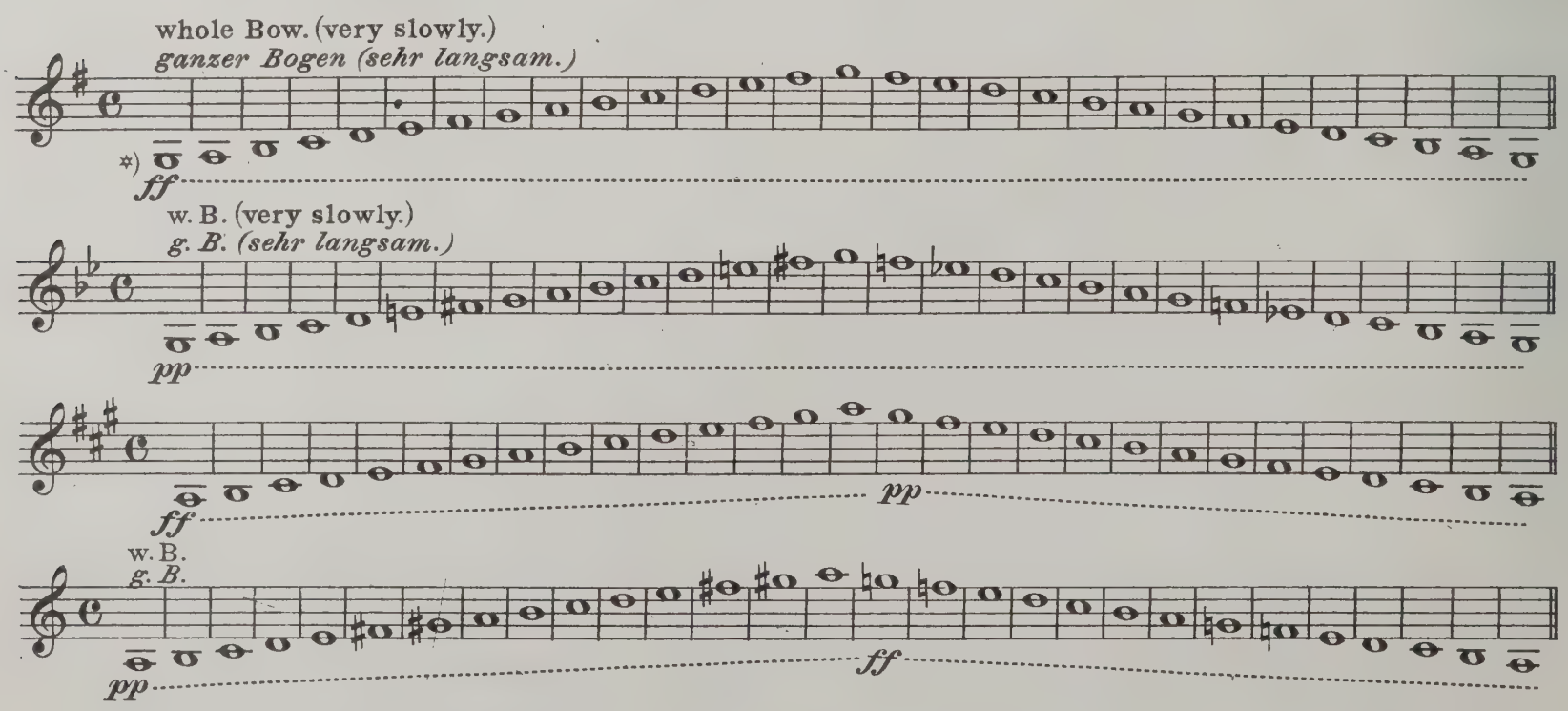
The contrasts are also to be practised in the higher positions (VI and VII) with careful attention to beauty and purity of tone.

Scalen in verschiedenen Ton-Contrasten.

(auch im 6/8 Takt zu studiren.)

Jede der nachfolgenden Scalen ist in den vorgeschriebenen Ton-Contrasten sowohl in ganzen, halben, Viertel-, als auch in Achtel- u. Sechzehntelnoten oft einem sorgfältigen Studium zu unterziehen.

Man studire die Contraste auch in den hohen Lagen (VI. und VII.) und achte auch in diesen auf grösste Tonschönheit.



*) The flat-keys on P. 29 - 30 are also to be practised with Tone-contrasts.

*) *Die B-Tonarten von pag. 29 - 30 sind ebenfalls in Ton-Contrasten zu üben.*

w.B.
g.B.

To be practised in the VI. as well as VII Position.
Sowohl in der VI. als in der VII. Lage zu üben.

or:
oder:

To be practised in the VI. as well as VII Position.
Sowohl in der VI. als in der VII. Lage zu üben.

16. Tone-shading

(Gradation in the Volume of Tone)

or the **Relative Evenness** of **Tone.**

Crescendo and Decrescendo.

If the study of tone-contrasts has been pursued with the necessary diligence, with accuracy and perseverance, the greatest part of the difficulties of tone-drawing, confronting the performer in the study of increase and decrease in the volume of tone, will have been mastered.

This alternation though, between an increased or decreased volume of tone, forms the most important musical means of expression. Whoever possesses instinct and sentiment for expressive music, will feel a constant desire towards the application of Tone-shading. — Even if not designated by the composer tone-shading is very often necessary. *) _____ It will be best to use the scales for this. The opinion of many teachers, that, through a continued study of slow movements, Adagios etc. the same result would be arrived at, is only partly correct. The tone is best developed in the slow scale, whereby the attention is given to only one subject, upon which, the closest and most critical care can be exercised. A quicker drawing of the Bow in connection with a greater pressure of the fore-finger and thumb, whereby the Bridge must be approached, increases the tone, brings about a crescendo. A slower drawing of the Bow, where-by the finger-board should be gradually approached with a diminished pressure of the fore-finger and thumb, decreases the tone and brings about a decrescendo. — Also the technical requirements for the increase and decrease, on one and the same tone, in one Bow, must be practised with great accuracy and perseverance. It is indeed difficult to produce a thoroughly even and graded, not a jerky, increase and decrease of tone. The easiest way, of producing the crescendo and decrescendo is to take the former with the Up- and the latter with the Down-stroke. The same rules, also apply to a succession of increasing or decreasing notes.
(see examples.)

Tone-shading in music can be compared to the light and shade-effects in painting. — One of the greatest difficulties in tone-production, is the fine execution of a long-drawn tone, crescendo or decrescendo; and very often a single, long, well-graded tone, will produce more effect, than a fine harmonious passage. See the Adagio of the 9th Concerto of Spohr. — (Example 27.)

*) In order to produce a real impression on the listener by means of tone-shading, the latter must be studied with great care and attention.

16. Von den Nüancen

(Abstufungen in der Tonstärke)

oder die **relative Gleichmässigkeit** des Tons.

Das Crescendo und Decrescendo.

Wenn man das Studium der Ton-Contraste mit dem nöthigen Fleiss, mit Genauigkeit und Ausdauer betrieben hat, so hat man schon einen bedeutenden Theil der Schwierigkeiten des Tonziehens überwunden, welche dem Spieler das Studium des Anwachsens und Abnehmens in der Tonstärke bietet.

Diese Abwechslung zwischen grösserer und geringerer Tonstärke ist aber das bedeutendste musikalische Ausdrucksmittel. Wer Sinn und Empfindung für ausdrucksvolle Musik hat, wird sich ununterbrochen zum Nüanciren angetrieben fühlen. — Auch ohne Vorschrift des Componisten sind Nüancen oft nothwendig. Um aber wirklich durch Nüancen auf den Zuhörer Eindruck zu machen, müssen solche mit vieler Sorgfalt studirt werden. Am besten geschieht dieses auf der Scala. Die Ansicht vieler Lehrer, dass sich dieses ebenso gut durch vieles Studium getragener Sätze, Adagio's etc. erreichen liesse, ist nur theilweise richtig. Am besten bildet man den Ton auf der langsamen Scala, wobei man die Aufmerksamkeit also nur auf einen Gegenstand zu richten hat und auf diesen die genaueste Kritik und Sorgfalt ausüben kann. Grössere Schnelligkeit im Ziehen des Bogens in Verbindung mit einem grösseren Druck des Zeigefingers und Daumens verstärken den Ton, bringen ein Crescendo zu Stande, wobei man sich zugleich dem Stege mehr nähert. Abnehmende Schnelligkeit in der Bewegung des Bogens und verminderter Druck des Zeigefingers und Daumens vermindern den Ton und bringen ein Decrescendo zu Stande, wobei man sich dem Griffbrett allmählich nähert. — Auch der Mechanismus für das Anschwellen und Abnehmen auf einem und demselben Ton in einem Strich muss mit Ausdauer und grosser Accuratesse geübt werden. Es ist in der That schwierig, ein ganz gleichmässiges nicht ruckweises Anwachsen und Abnehmen der Töne hervorzubringen. Das Crescendo ist im Heraufstrich und Decrescendo am leichtesten im Herunterstrich herauszubringen. — Dieselben Regeln gelten auch für eine Folge von anwachsenden oder abnehmenden Tönen. (s. Beispiele.)

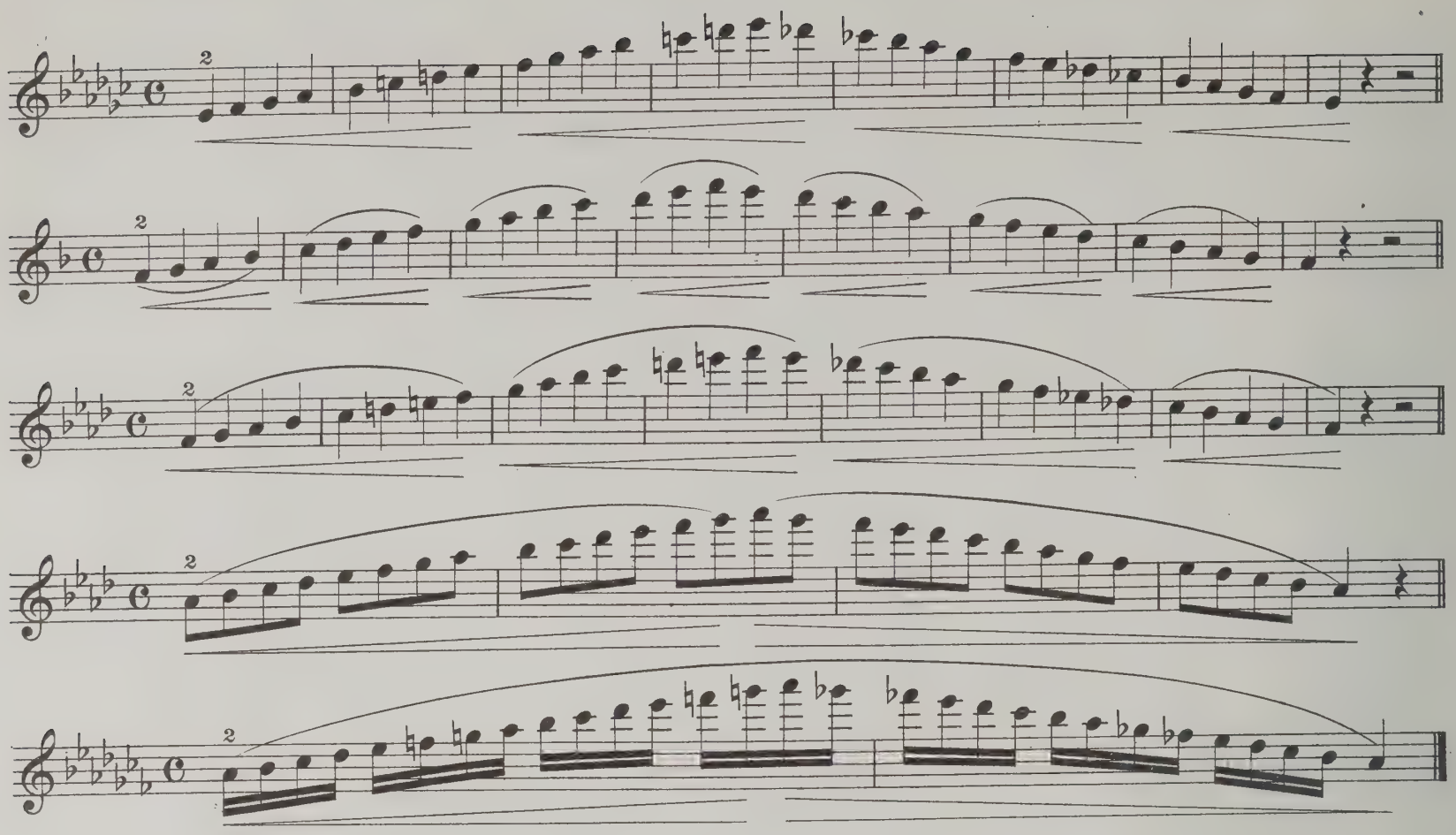
Die Nüancen in der Musik kann man mit Licht-und Schatten-Effecten in der Malerei vergleichen. — Eine lang andauernde Note in einem Crescendo oder Decrescendo schön durchzuführen ist eine der grössten Schwierigkeiten des Tonziehens, und kann sehr oft ein einziger langer nüancirter Ton mehr Wirkung hervorbringen, als ein schöner Harmoniegang. Man vergl. das Adagio des 9. Concerts von Spohr. (Beisp. 27.)

Also to be studied in 6/8 Time; furthermore every one of these scales is to be practised in whole, half, quarter, eighth and sixteenth notes. — Also the scales in the higher positions, (VI and VII) where fine tone-shading is more difficult than in the lower ones, are to be practised often and very carefully. Furthermore graded scales on one string, extending through one and two octaves are to be played.

Auch im 6/8 Takt zu studiren; ferner ist jede dieser Scalen sowohl in ganzen, halben, Viertel- als auch in Achtel- und Sechzehntelnoten zu üben. — Auch die Scalen in den höheren Lagen (VI. und VII.), in welchen schönes Nüanciren schwieriger ist als in den tieferen, sind oft einem sorgfältigen Studium zu unterziehen. Ferner spiele man nüancirte Scalen auf einer Saite durch eine und zwei Octaven.

Very slowly. *(Sehr langsam.)*

segue (the same)

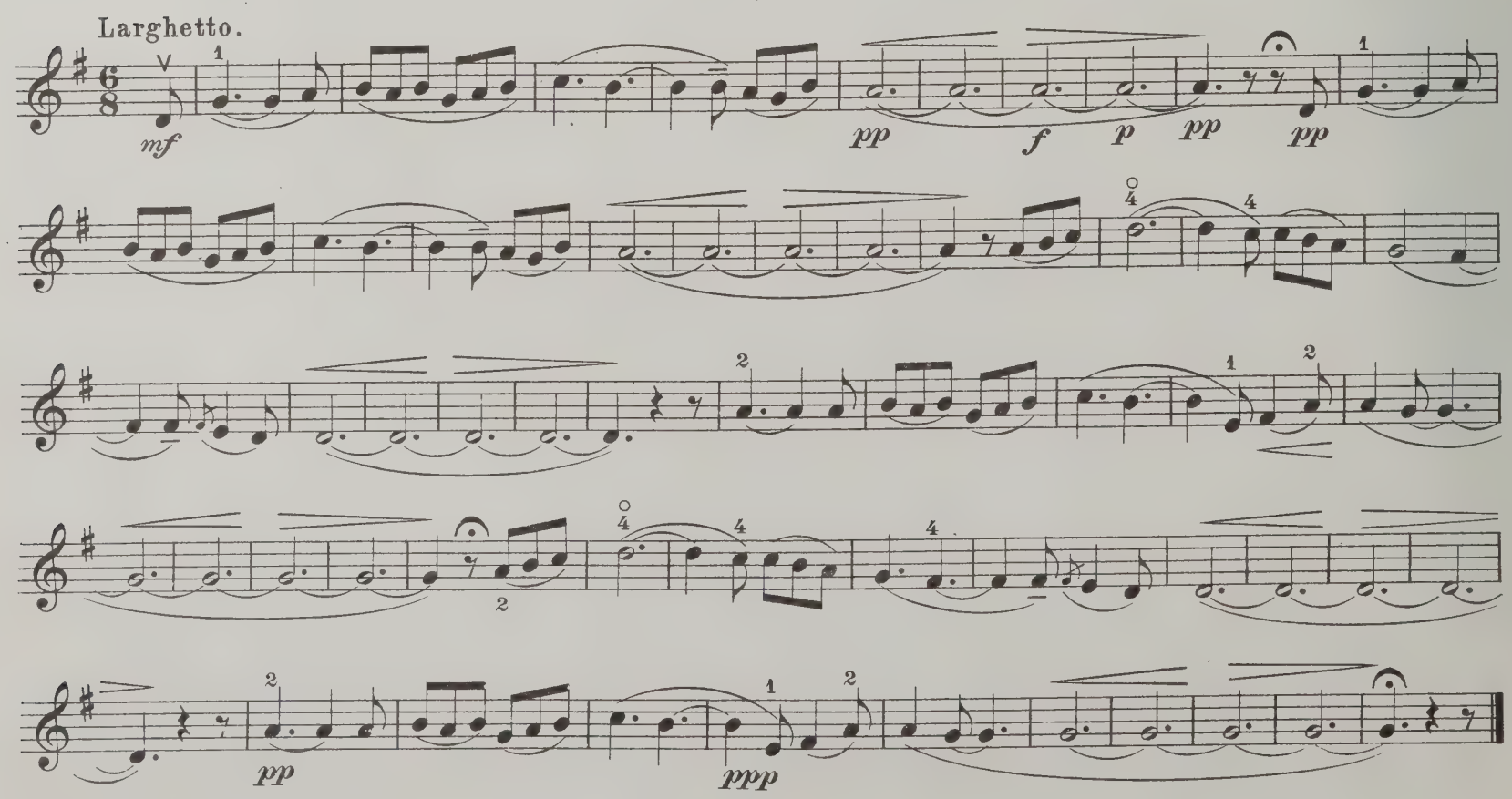


17. A selection of important and celebrated Exercises, Concertos, Variations etc. for the study of Tone and Style.

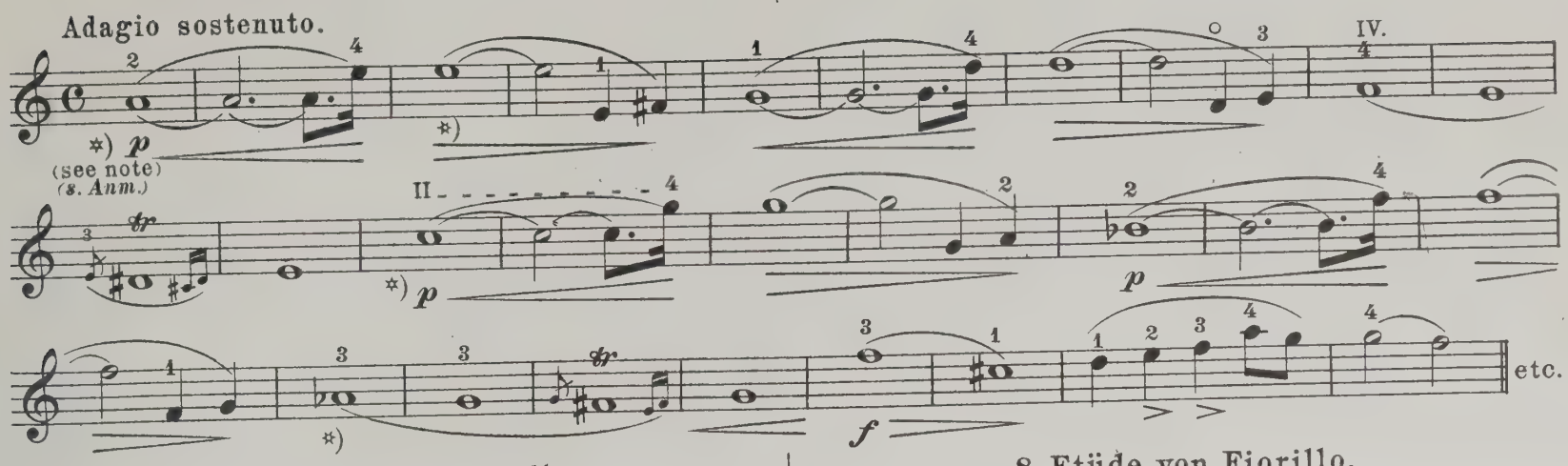
17. Verschiedene für das Ton- und Vortrags-Studium wichtige berühmte Etüden, Concerte, Variationen etc.

Old Air.

Air ancien.



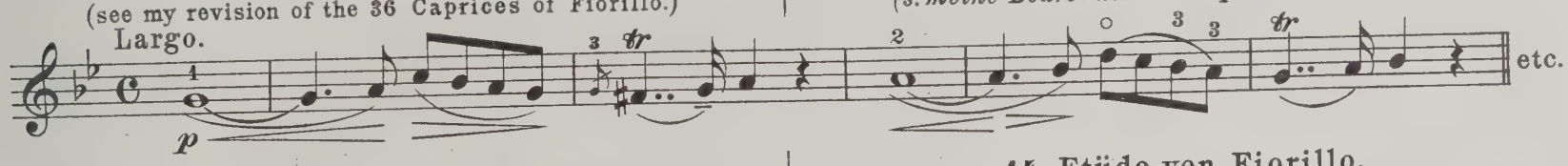
25th Exercise of Kreutzer. | 25. Etüde von Kreutzer.



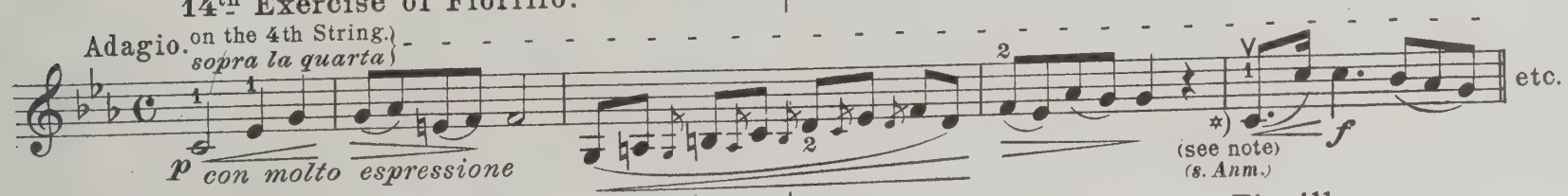
8th Exercise of Fiorillo. | 8. Etüde von Fiorillo.

(see my revision of the 36 Caprices of Fiorillo.)

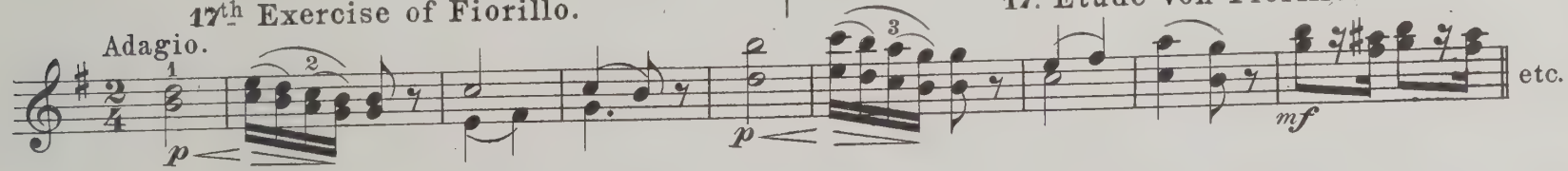
(s. meine Bearb. der 36 Capricen von Fiorillo.)



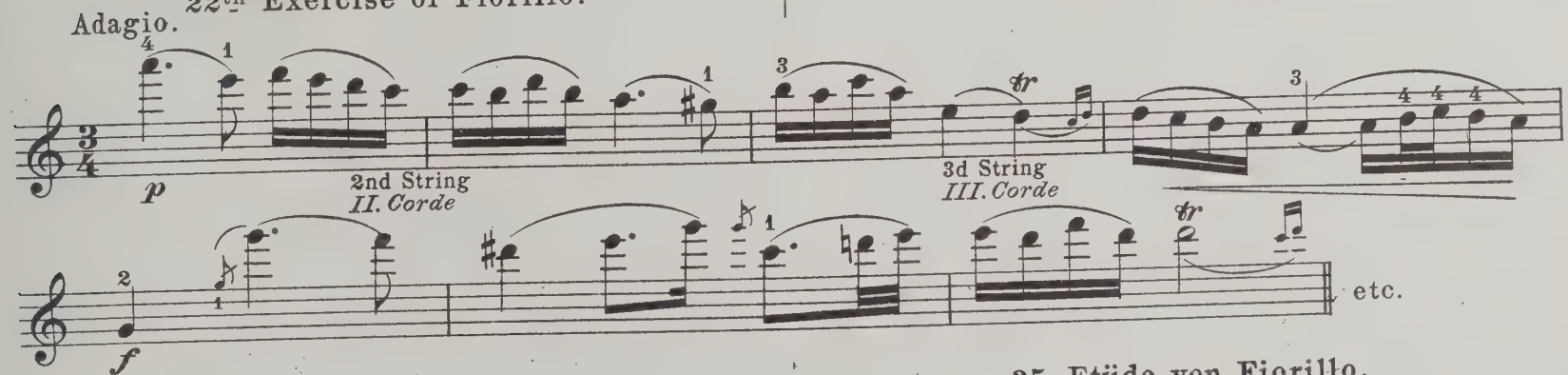
14th Exercise of Fiorillo. | 14. Etüde von Fiorillo.



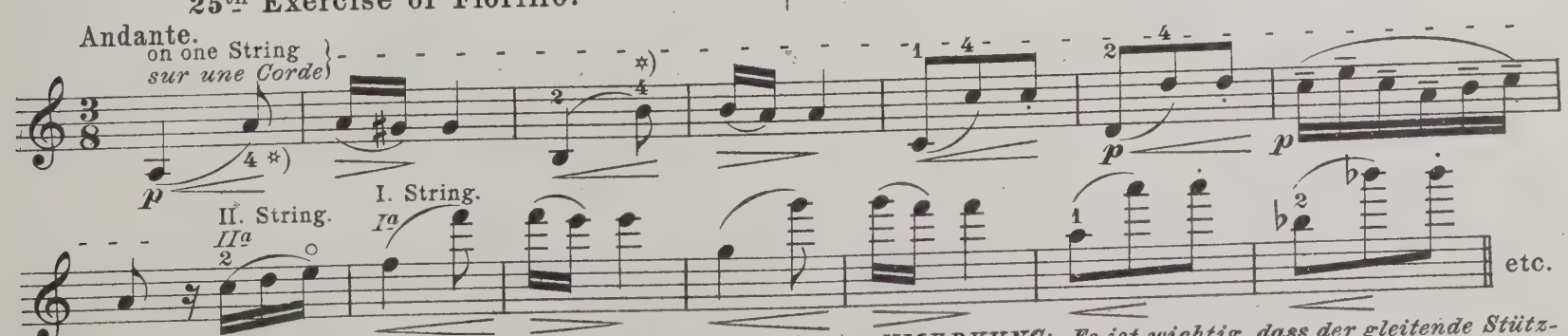
17th Exercise of Fiorillo. | 17. Etüde von Fiorillo.



22th Exercise of Fiorillo. | 22. Etüde von Fiorillo.

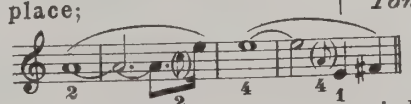


25th Exercise of Fiorillo. | 25. Etüde von Fiorillo.



*) NOTE: It is important, that the supporting finger, while gliding up or down the string, will be in its place before the finger, which takes the note to be heard, falls in its place;

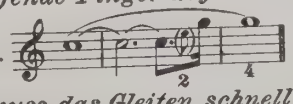
that is: *also:*



but, the sliding must be executed in a quick and dexterous manner.

*) *ANMERKUNG: Es ist wichtig, dass der gleitende Stützfinger erst an seinem Platze stehe, bevor der den klingenden Ton greifende Finger auf seinen Platz fällt;*

or: *oder:*



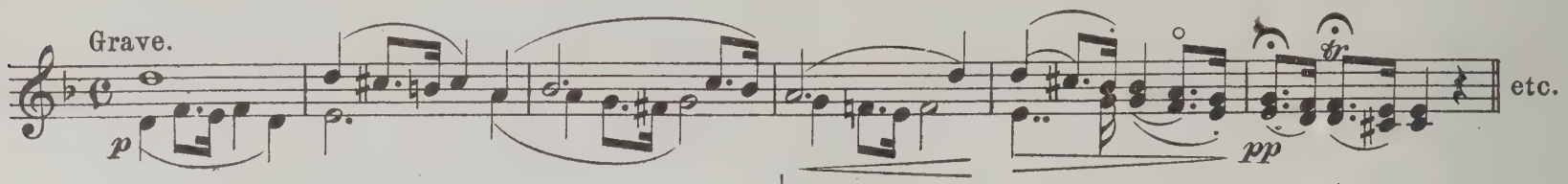
jedoch muss das Gleiten schnell und geschickt von statten gehn.

Through well-sustained bowing, near the Bridge, aided by a tremolo or vibrating movement of the left hand, an effort should be made to imitate the sound and quality of the Organ-registers.

Man suche durch gut gehaltenem am Stege geführtem Bogenstrich den Klang des Orgelregisters nachzuahmen und vibrire dabei mit der linken Hand.

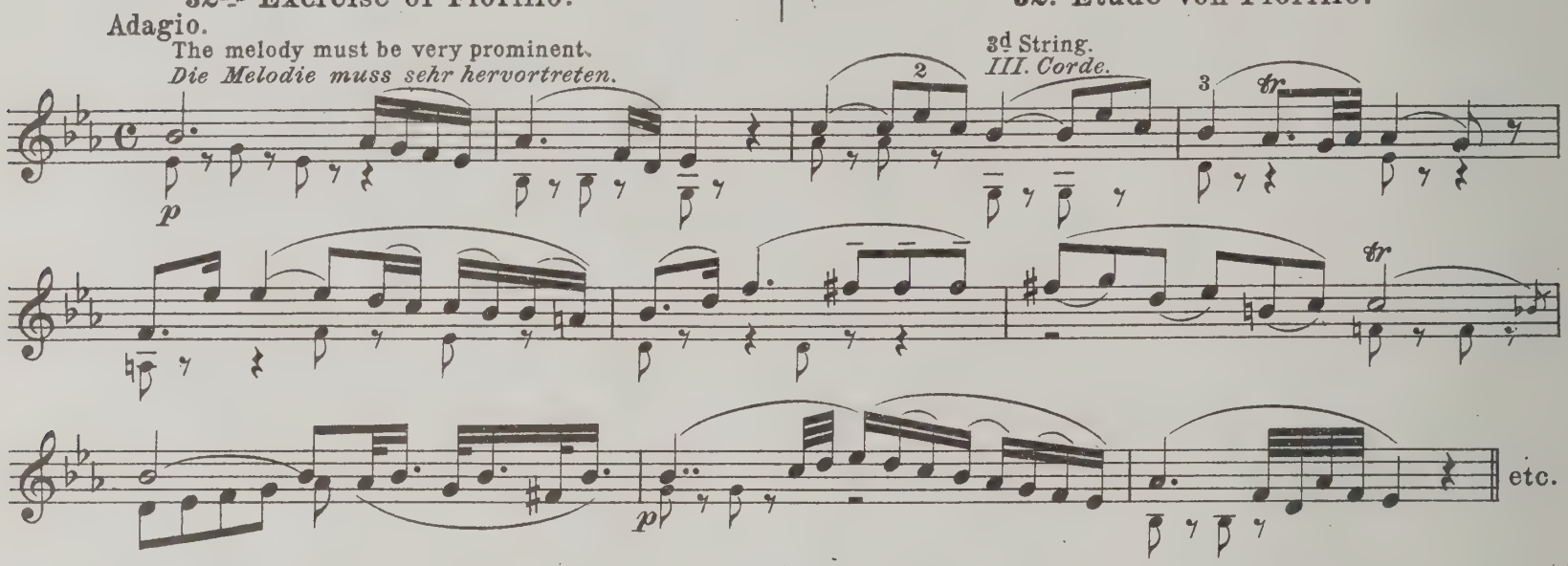
29th Exercise of Fiorillo.

29. Etüde von Fiorillo.



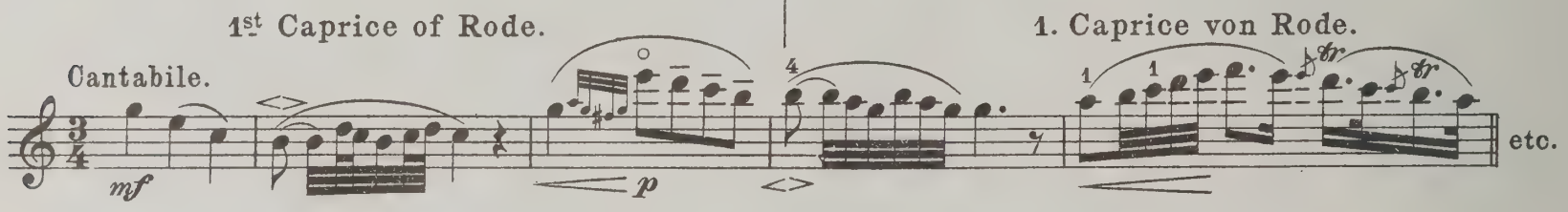
32nd Exercise of Fiorillo.

32. Etüde von Fiorillo.



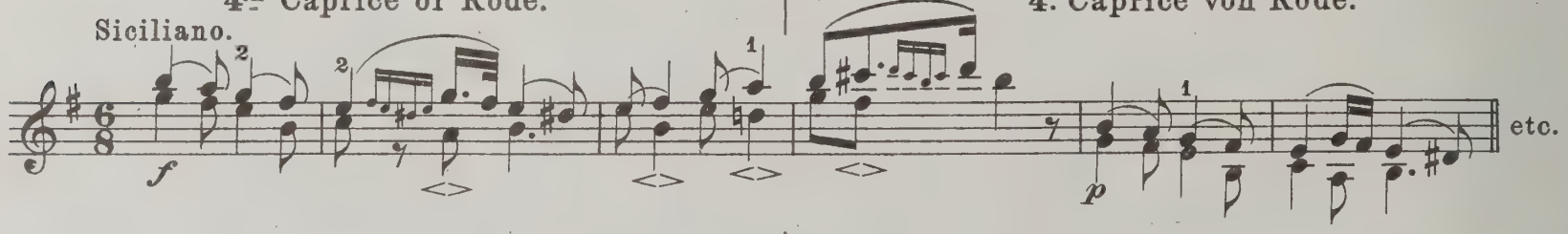
1st Caprice of Rode.

1. Caprice von Rode.



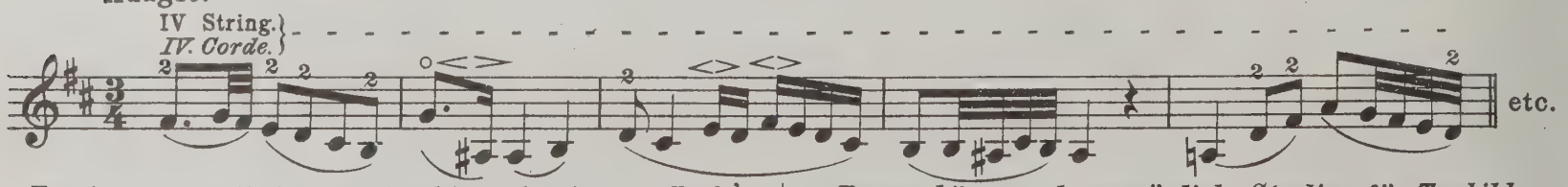
4th Caprice of Rode.

4. Caprice von Rode.



6th Caprice of Rode.

6. Caprice von Rode.

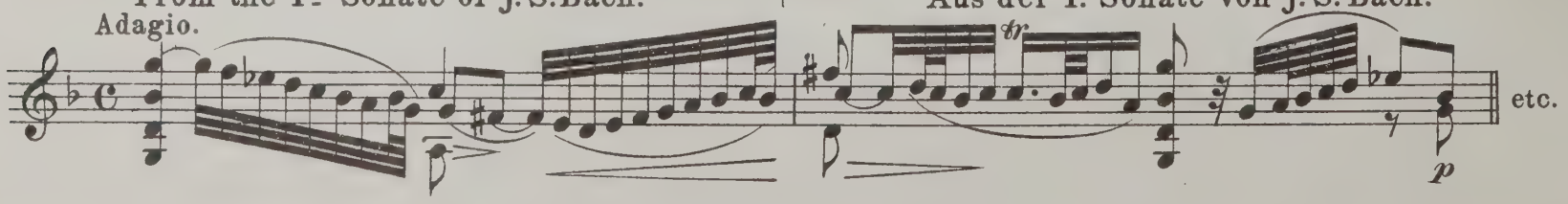


Furthermore, all the sustained introductions to Rode's Capricen, can be used as superb studies for tone development, they being fit to rank as studies for Style and Delivery, owing to their beauty of form and expression.

Ferner können als vorzügliche Studien für Tonbildung sämmtliche getragene Einleitungen der Rode'schen Capricen benutzt werden, welche der Schönheit ihres Ausdrucks wegen auch sogar als Vortragsstudien gelten können.

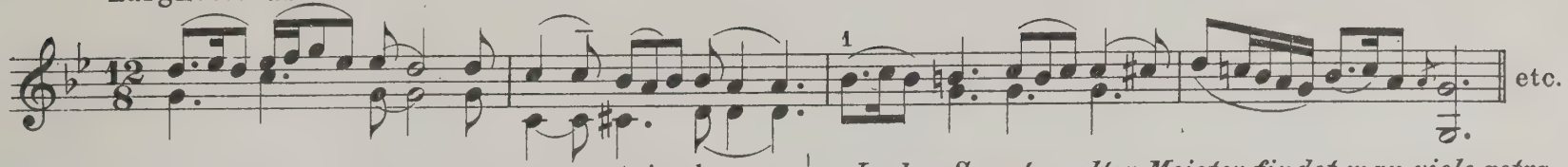
From the 1st Sonate of J. S. Bach.

Aus der 1. Sonate von J. S. Bach.



Devil's Trill Sonate of Tartini.

Larghetto affettuoso.



In the sonaten of the old Masters, many sustained movements are found, which form a splendid aid towards fine tone-development.

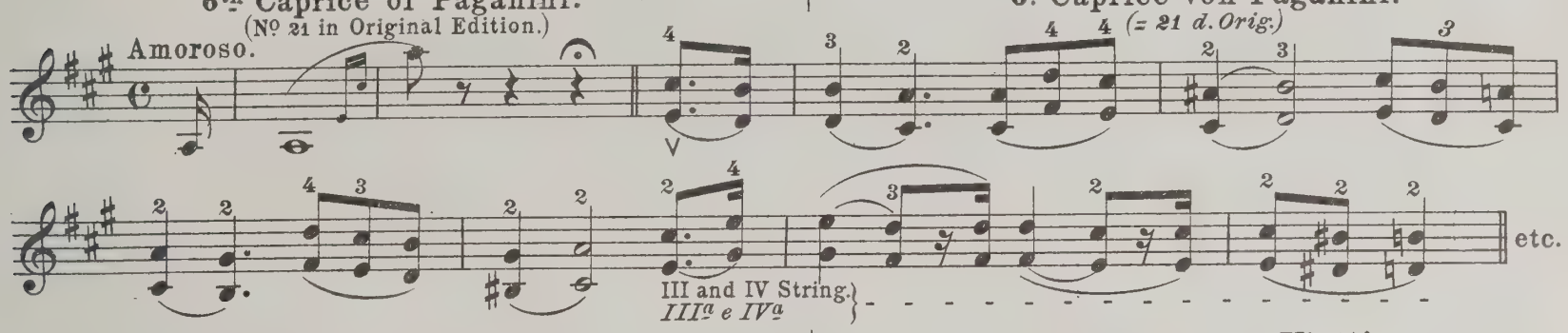
Teufelssonate von Tartini.

In den Sonaten alter Meister findet man viele getragene Sätze, welche zur schönen Tonbildung beitragen.

6th Caprice of Paganini.

(Nº 21 in Original Edition.)

Amoroso.

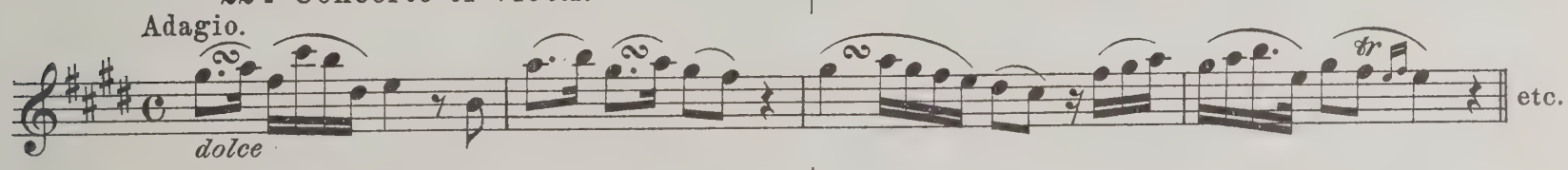


6. Caprice von Paganini.

(= 21 d. Orig.)

22nd Concerto of Viotti.

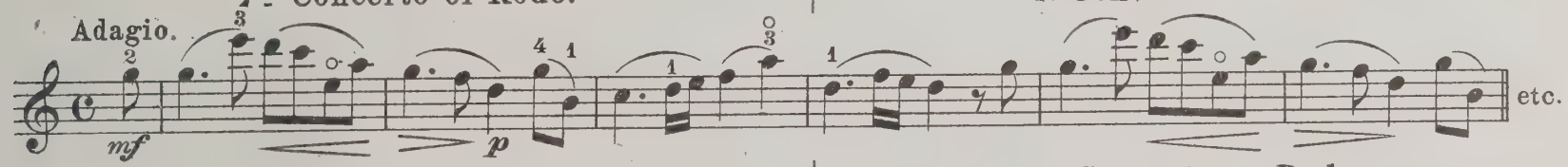
Adagio.



22. Concert von Viotti.

7th Concerto of Rode.

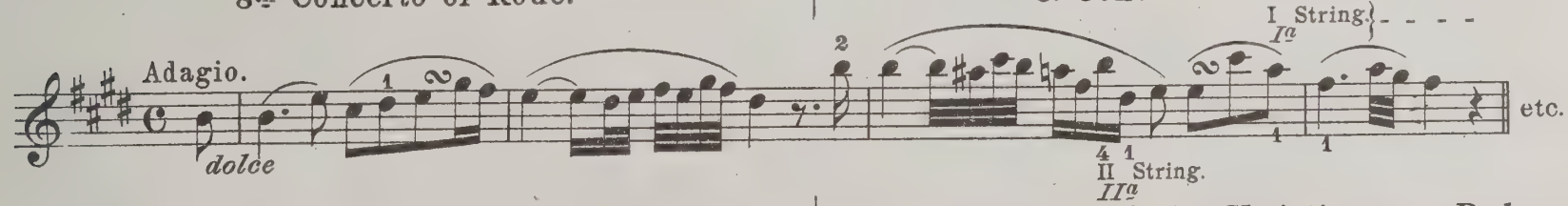
Adagio.



7. Concert von Rode.

8th Concerto of Rode.

Adagio.

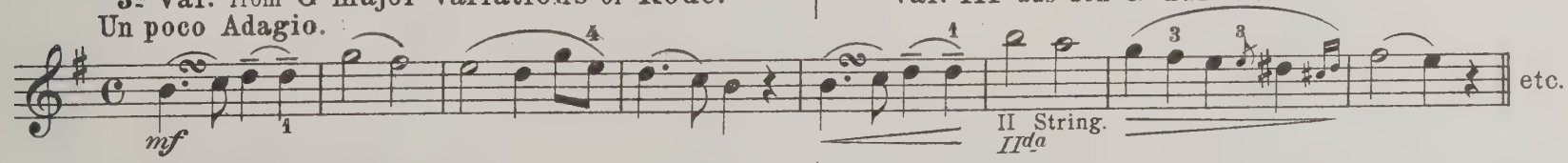


8. Concert von Rode.

I String.
Ia
II String.
IIa

3d Var. from G major Variations of Rode.

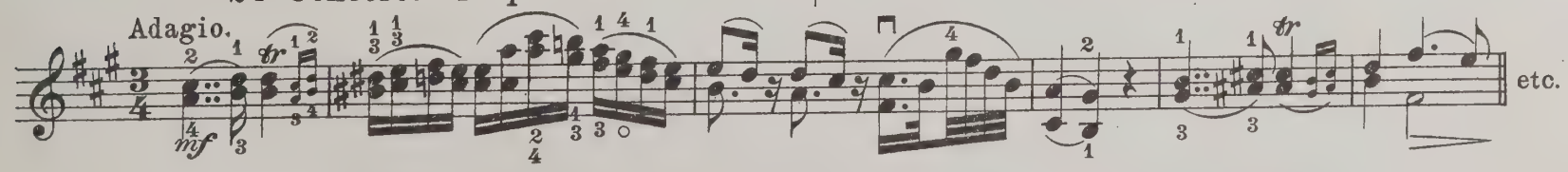
Un poco Adagio.



Var. III aus den G-dur-Variationen von Rode.

2nd Concerto of Spohr.

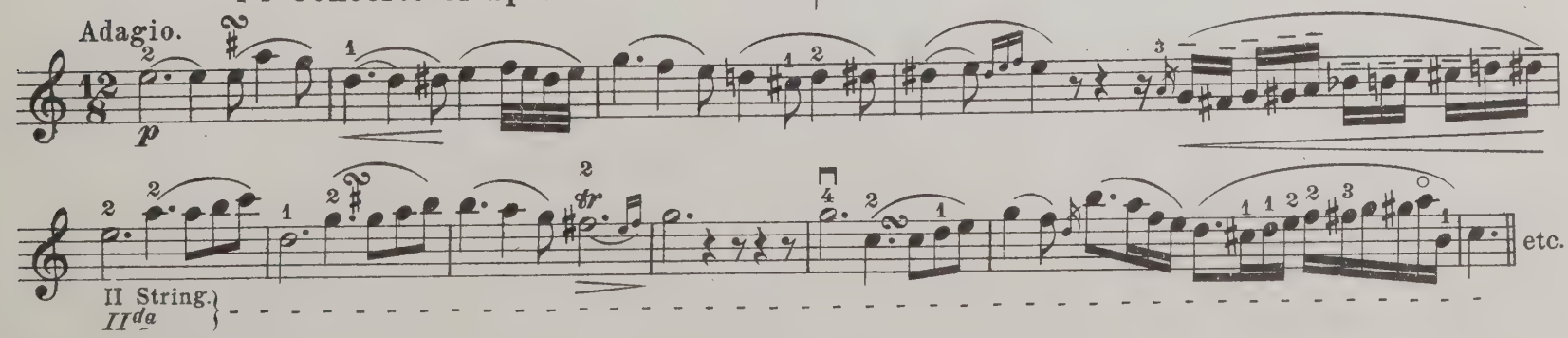
Adagio.



2. Concert von Spohr.

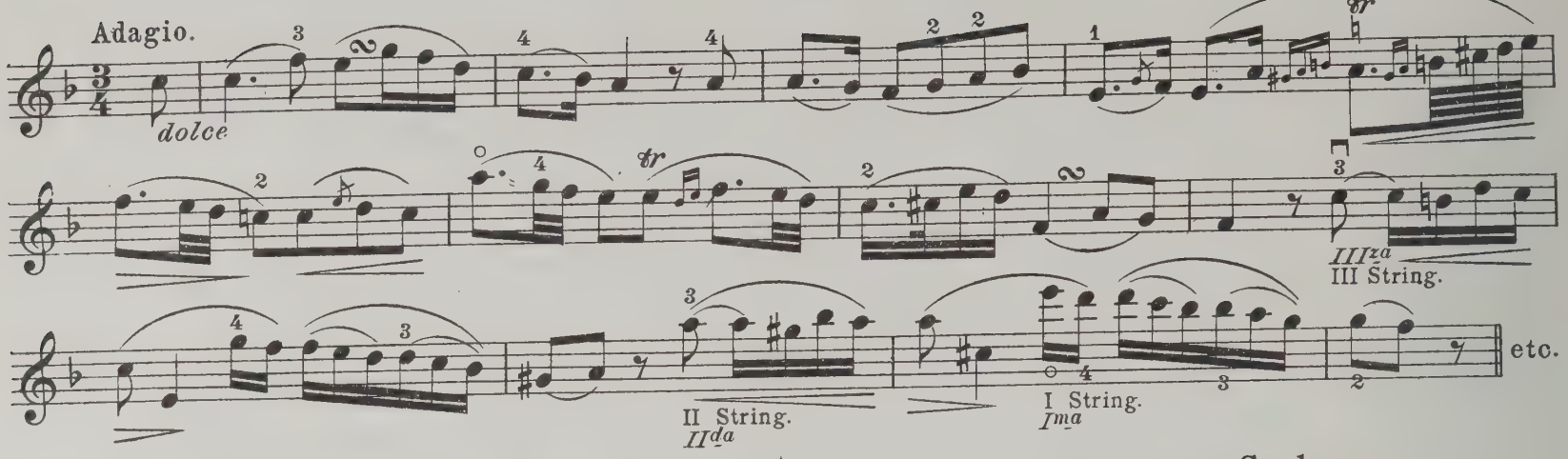
7th Concerto of Spohr.

Adagio.

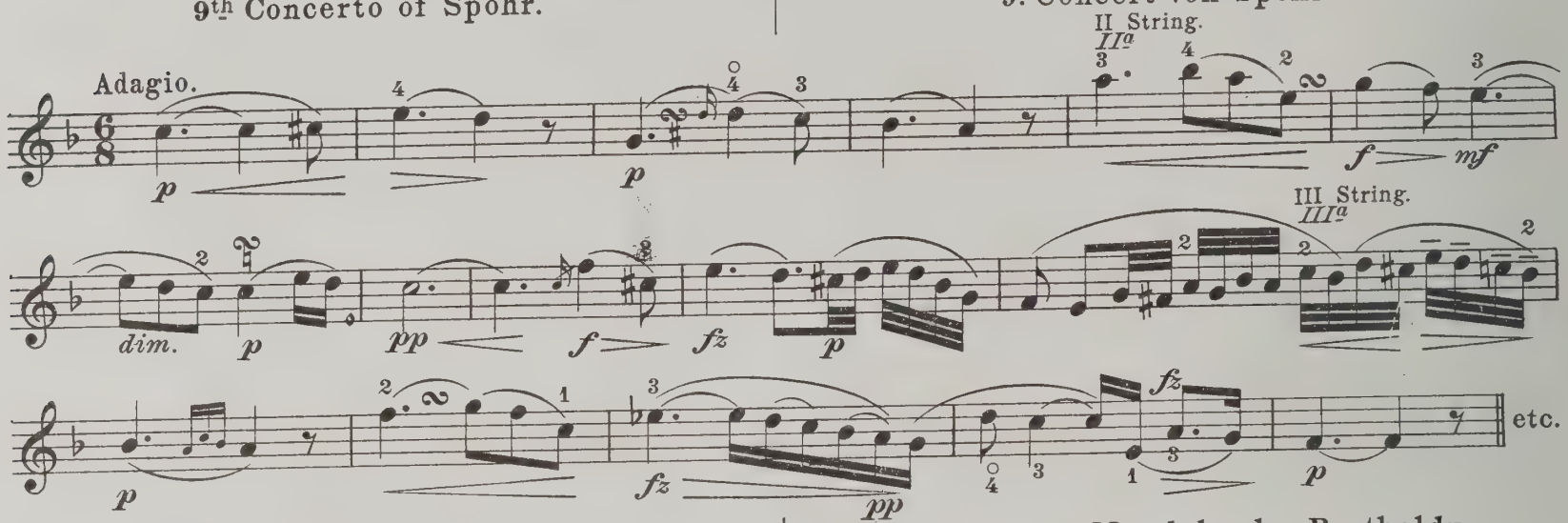


7. Concert von Spohr.

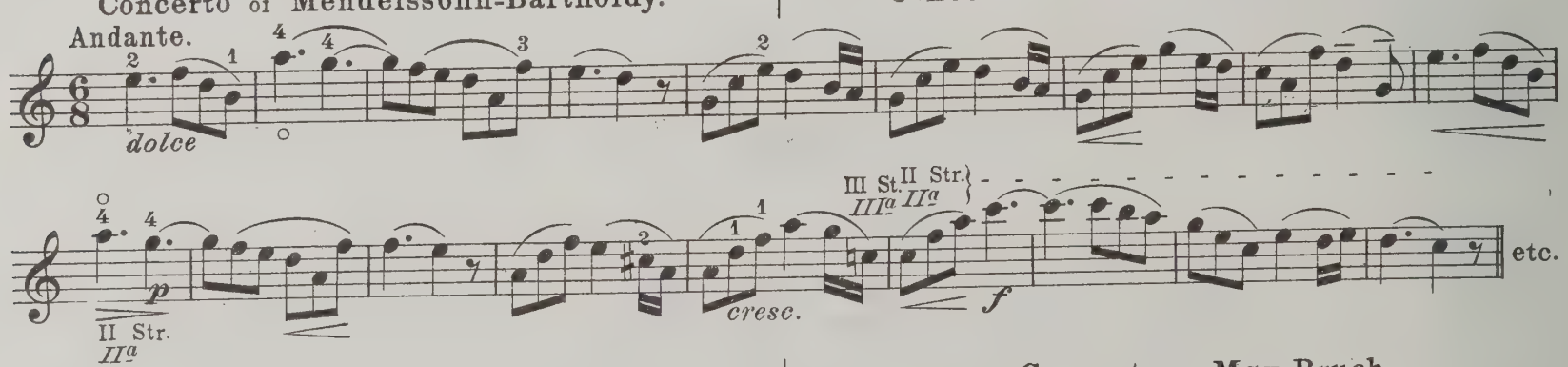
8th Concerto of Spohr. | Gesangscene von Spohr. (8. Concert.)



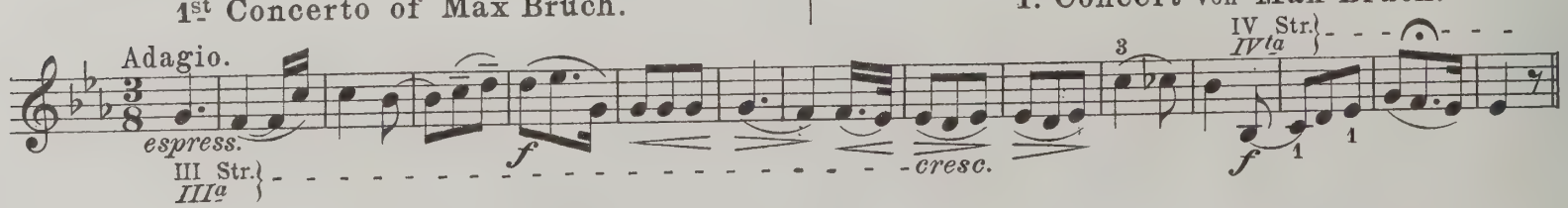
9th Concerto of Spohr. | 9. Concert von Spohr.



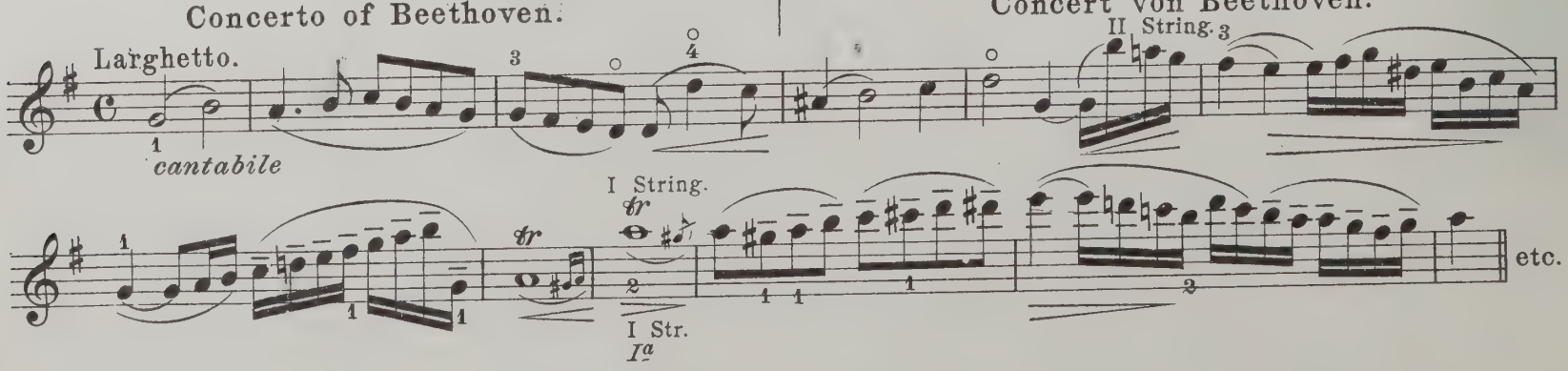
Concerto of Mendelssohn-Bartholdy. | Concert von Mendelssohn-Bartholdy.



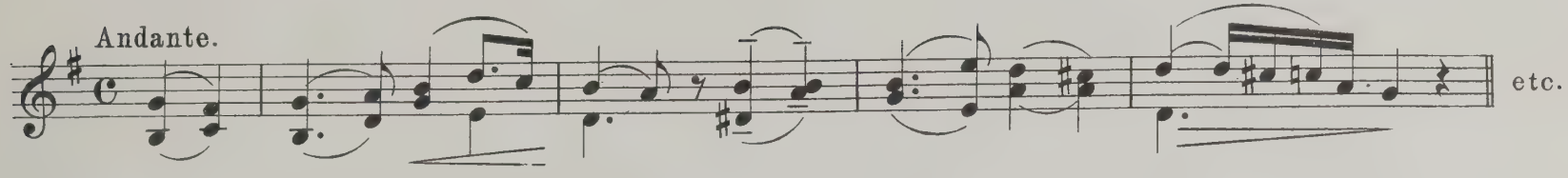
1st Concerto of Max Bruch. | 1. Concert von Max Bruch.



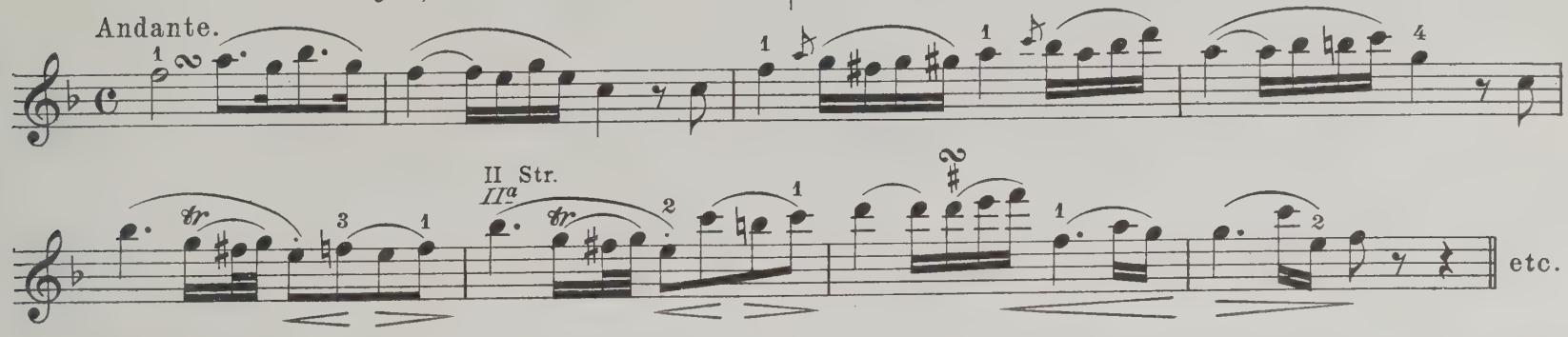
Concerto of Beethoven. | Concert von Beethoven.



Romanze in G major, of Beethoven. | G dur-Romanze von Beethoven.



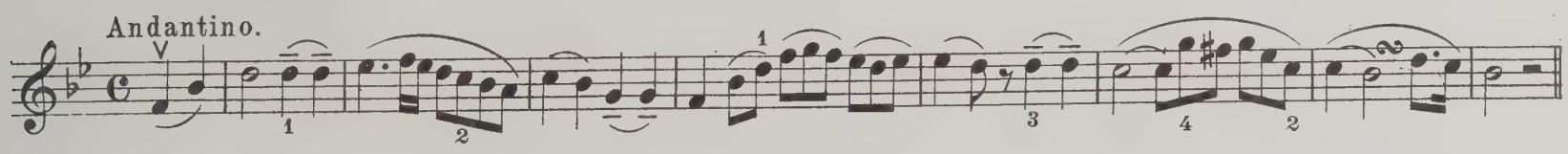
Romanze in F major, of Beethoven. | F dur-Romanze von Beethoven.



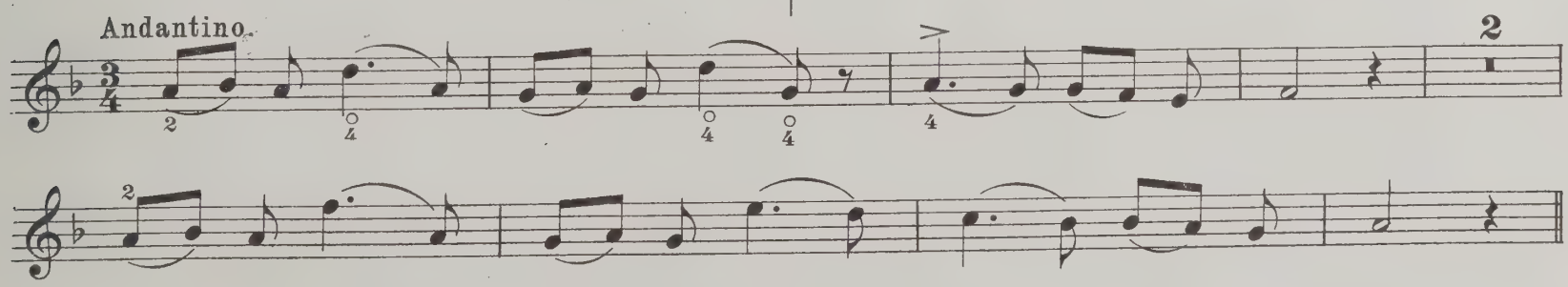
This list of celebrated Andante and Adagio movements could be easily increased; but if the student has refined his tone and delivery with the above, he will have developed his musical taste, to such an extent, as to select the Best from other celebrated works. Special attention is called to the slow and sustained movements from the String-quartettes of Haydn, Mozart and Beethoven. Also songs of celebrated Masters, should be studied on the Violin, with great partiality (see preface) for instance:

Die Aufzeichnung berühmter Andante's und Adagio's liesse sich leicht vermehren; hat jedoch der Studirende seinen Ton und Vortrag an den vorstehenden veredelt, so wird er seinen Geschmack so weit gebildet haben, um aus andern berühmten Werken das Beste zu finden. Ganz besonders machen wir noch auf die getragenen Sätze der Streichquartette von Haydn, Mozart und Beethoven aufmerksam. Auch studire man mit Vorliebe Lieder berühmter Meister auf der Geige, (s. hierüber auch Vorwort) z.B.:

Adelaide of Beethoven. | Adelaide von Beethoven.



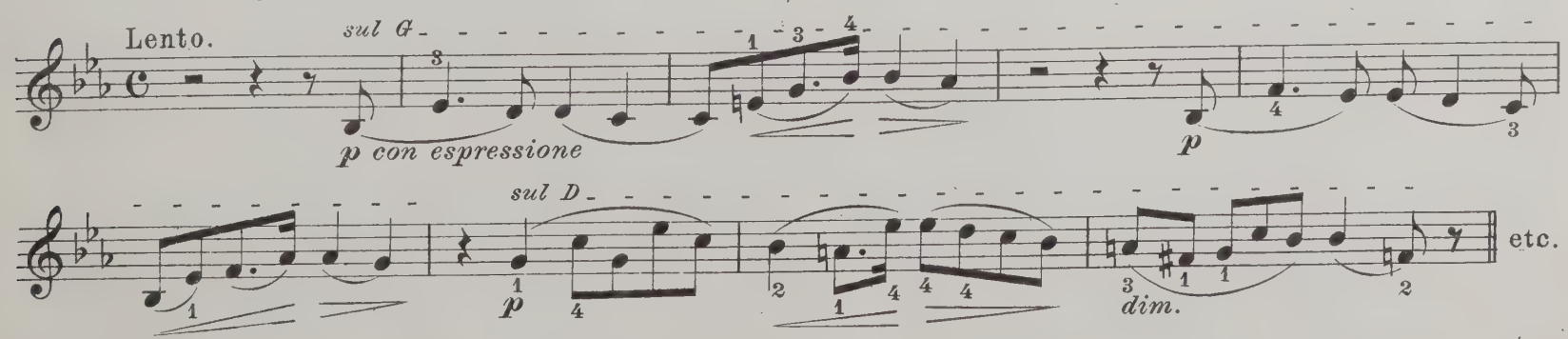
Serenade of Schubert. | Ständchen von Schubert.



Schumann's Evening Song. | Schumann's Abendlied.

This arrangement is selected here, because it is of benefit as a study for tone on the *G* and *D* string.

Diese Uebertragung ist deshalb hier gewählt, weil sie als Tonstudie für die G- *und* D- *Saite von Nutzen ist.*



18. Staccato-Bowing.

Staccato is the boldest and most brilliant manner of bowing on the Violin, and one of the finest ornaments of Solo-playing. It consists of two or more Martelé-like notes, played with one stroke of the Bow, and detached with the greatest uniformity. The staccato is to be practised very slowly at first, by turning the hair of the Bow away from the player and playing only with the edge of same. Every note is played, (or rather pushed) in a short and abrupt manner, by a side-movement of the wrist, in connection with a certain pressure of the fore-finger on the stick, with little Bow, perfect uniformity, and by suddenly holding the Bow after every note. If a number of notes are to be played in a quick tempo, it will be noticed, that at first all the notes will not be produced in a clearly accented manner. But this imperfection will be improved very soon, if the pupil will get accustomed to studying the staccato, in the manner as designated in the following examples. The staccato is to be looked at as, Martelé notes in one stroke of the Bow and it is absolutely necessary to be able to produce a really fine Martelé, before a finished staccato can be acquired. If the Martelé is well mastered, to begin with, two staccato-strokes are to be practised on the open strings, after this 3, 4 and more, slowly and in the manner as shown later. After this it is to be practised on single notes, then on notes, ascending and descending in the manner of a scale and on broken chord passages (see examples pages 39, 40, 41, 42.

It was formerly asserted (for instance by Louis Spohr) that the dexterity in staccato playing, was to a certain extent an in-born gift of nature. Although, it cannot be denied that many persons are able to execute this kind of bowing, at once, in a tolerably satisfactory manner, others again, can never manage to bring about a good staccato, and it will be found, that in the latter case the blame lies mostly with the teacher. I have convinced myself through practical experience with pupils, that a previous mastery of a fine Martelé, will surely lead to the attainment of the staccato. For the effective rendering of the staccato, a great deal depends on the elasticity of the wrist, which (see beginning of this work) can be developed through Gymnastics, according to Jackson's method. – The staccato is easiest when taken with the Up-stroke and with the majority of Violin-bows, the upper half of the Bow, is best suited for its execution. With the incomparable Violin-bows of Tourte though, it can be executed from Tip to Nut.

18. Das Staccato.

Das Staccato ist die glänzenste und kühnste Strichart auf der Violine und eine der schönsten Zierden des Solospiels. Es besteht in zwei oder mehreren marteléartig auf einem Bogenstrich in grösster Gleichmässigkeit abgestossenen Noten. – Man übe das Staccato zuerst sehr langsam, indem man die Haare von sich abwendet und mit der Schneide derselben spielt. Jede Note stosse man durch eine seitliche Bewegung des Handgelenks in Verbindung mit einem gewissen Druck des Zeigefingers auf die Stange scharf, mit wenig Bogenverbrauch in vollkommenster Gleichmässigkeit ab, und halte hinter jeder Note den Bogen plötzlich an. Hat man viele Noten in schnellem Tempo auszuführen, so wird man die Bemerkung machen, dass Anfangs nicht alle Noten deutlich accentuirt werden. Diese Unvollkommenheit bessert sich jedoch sehr bald, wenn man sich daran gewöhnt, das Staccato nach der in nachfolgenden Beispielen angegebenen Manier sich anzueignen. Man betrachte das Staccato als Martelétöne unter einem Bogenstrich, und es ist zur Aneignung eines schönen Staccato unbedingt nothwendig, zuerst ein wirklich schönes Martelé hervorbringen zu können. Kann man das Martelé gut, so übe man zuerst zwei Staccatostösse auf den blanken Saiten, darauf 3, 4 und mehr in langsamer, nachfolgend gelehrter Weise. Darauf übe man es auf einzelnen Tönen, alsdann in tonleiterartigen und accordischen Gängen (s. Beispiele pag. 39, 40, 41, 42.

Es wurde früher (z.B. von Louis Spohr) behauptet, dass die Staccato-Geschicklichkeit eine gewisse angeborne Gabe der Natur sei. Wenn sich nun auch nicht leugnen lässt, dass verschiedene Individuen diese Strichart sogleich auf ziemlich befriedigende Weise auszuführen im Stande sind, andere wieder es zu keinem guten Staccato bringen konnten, so liegt in letztem Falle doch mehr die Schuld am Lehrer. Ich habe mich durch die Praxis bei Schülern überzeugt, dass die vorherige Aneignung eines schönen Martelé auch zur sicheren Erlangung des Staccato führt. Viel kommt bei der effectvollen Ausführung des Staccato auch auf die Elasticität des Handgelenks an, welche man (wie am Anfange dieses Werkes erwähnt) durch Gymnastik nach Jackson's Methode ausbilden kann. – Am leichtesten ist das Staccato im Heraufstrich und bei den meisten Violinbögen am besten die obere Bogenhälfte dazu verwendbar. Bei den unübertrefflichen Violinbögen von Tourte kann man es jedoch von der Spitze bis zum Frosch ausführen.

A particularly difficult manner of staccato-bowing is that, in which staccato and legato-notes are to be executed in one stroke (see Fiorillo's exercise page 44.) A diligent study of this manner of bowing is very advisable, as a great mastery over the Bow will be obtained through it. The staccato gets more difficult, as the Bow approaches its balancing-point, as here the elasticity of the stick, will cause the most rebounding.

The staccato with the Down-stroke is much more difficult than that with the Up-stroke. To learn this, a great deal depends on the manner of practising. The down-stroke staccato is to be commenced near the Nut, but — especially in shorter passages — the Bow should not be drawn further than the Middle, as beyond this point, the stick will begin to tremble. — An exception to this is made, for the staccato in slow tempo, which can be executed, from the Middle to the Tip. — It will also be noticed, that the down-stroke staccato is easier, when proceeding from a lower to a higher string, than from a higher to a lower one. (With the up-stroke staccato the beginner usually succeeds best, from the higher to the lower strings). If the down-stroke staccato, which is also to be looked at, at first, as a slow Martelé, in one stroke, is found too difficult, it must be practised at first with the left edge of the hair (as seen from the right side). Therefore, during the first studies for the down-stroke staccato, the stick must lean towards the player and not as in case of the up-stroke staccato towards the finger-board. With this position of the Bow, it must be practised, till it is really acquired and sounds brilliant; — but then, — when it is acquired, — it must not be forgotten, that the above-advised manner, was only used, as means to a certain end, and the efforts of the player, must be directed towards its production, with the correct position of the Bow. I would like to add, furthermore, that with many persons an imperfect up-stroke staccato would be essentially improved through diligent study of the down-stroke staccato. There are also persons who find it easier to execute the down- than the up-stroke staccato. Furthermore, we find persons who can produce a very quick staccato, without the aid of any special study, by means of a stiff movement of the wrist and arm, brought about by a certain tremulous movement, where-by all the notes are produced with ease, and made to speak well. This is very rarely accomplished though, in a strictly correct way, as regards rhythm, but only when executed in a hurried manner. — If therefore, a staccato is wanted, which will really answer artistic requirements, it will be

Eine besonders schwierige Staccato-Manier ist noch diejenige, bei welcher Staccato- und Legatonoten auf einen Strich auszuführen sind. (Man sehe die Fiorillo'sche Etüde, pag. 44). Ein fleissiges Ueben dieser Strichmanier ist jedoch sehr rathsam, da man durch dieselbe eine grosse Herrschaft über den Bogen erlangt. Am schwierigsten wird das Staccato im Schwerpunkt des Bogens, weil hier die Stange am elastischsten gegenschwingt.

Bedeutend schwieriger als das Staccato im Heraufstrich ist das Staccato im Herunterstrich. Um dieses zu erlernen, kommt es auch sehr auf die Art des Uebens an. Das Herunterstrich-Staccato beginne man in der Nähe des Frosches, man gehe aber — namentlich bei kürzeren Gängen — nicht über die Mitte des Bogens hinaus, weil dort die Stange zu zittern anfängt. — Eine Ausnahme hiervon macht jedoch das Staccato im langsamen Tempo, das man auch von der Mitte bis zur Spitze ausführen kann. — Auch wird man die Bemerkung machen, dass das Herunterstrich-Staccato von den tiefern Saiten nach den höheren leichter ist, als von den hohen nach den tiefen (das Heraufstrich-Staccato gelingt Anfängern gewöhnlich von den hohen nach den tiefen Saiten besser). Wem Herunterstrich-Staccato, das man auch zuerst als langsames Martelé auf einem Bogenstrich zu betrachten hat, sehr schwer fällt, der übe es zuerst mit der linken Schneide der Haare (von rechts aus gesehen). Beim ersten Studium des Herunterstrich-Staccato wende sich also die Stange dem Spieler zu und nicht wie beim Heraufstrich-Staccato nach dem Griffbrett. In dieser Bogenhaltung übe man es, bis man es wirklich kann und es brillant klingt, dann aber — wenn man es kann — vergesse man nicht, dass diese angegebene Manier nur Mittel zum Zweck war, und suche es in richtiger Bogenhaltung herauszubekommen. Bemerken möchte ich noch, dass bei vielen Individuen ein mangelhaftes Heraufstrich-Staccato durch vieles Studium des Herunterstrich-Staccato wesentlich verbessert wird. Auch gibt es Individuen, welchen das Herunterstrich-Staccato leichter, als dasjenige im Heraufstrich wird. Ferner gibt es Personen, welche ein sehr geschwindes Staccato ohne Hülfe besonderen Studiums vermittelst einer steifen Bewegung des Handgelenkes und Armes durch eine gewisse zitternde Bewegung machen können, wobei alle Töne mit Leichtigkeit zur guten Ansprache gebracht werden. Höchst selten aber gelingt dies genau rhythmisch und anders als im Fluge. — Will man daher ein Staccato besitzen, welches künstlerischen Ansprüchen wirklich genügen soll, so ist es für jeden Solisten nöthig, sich durch gewissenhaftes

necessary, for every Soloist, to perfect himself in this, through conscientious study, even if aided by brilliant natural talent, in order to execute it in a really dashing manner and with every degree of speed. — A very good study for the acquisition of the staccato with the Up- as well as the Down-stroke, is the exercise of Kreutzer, page 43 it being necessary to accent the first and last stroke, which with only one exception, always occurs on the natural beat of the measure.

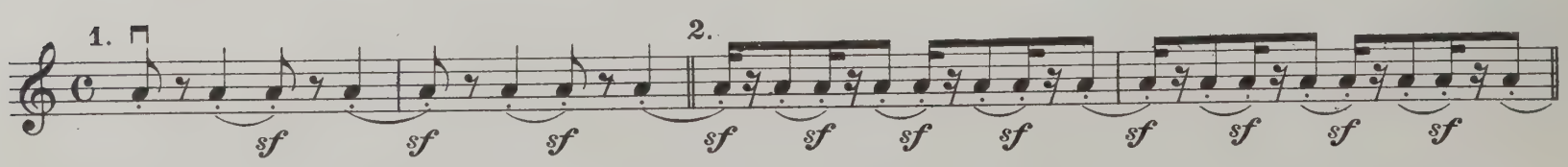
A special difficulty in the uniform production of staccato notes, is yet to be overcome, if much shifting in the positions, occurs in the staccato-passages, see examples page 45. A daily practise is therefore to be made of scales and broken-chord passages, extending through three octaves, with the Up- and Down-stroke staccato applied. The Up-stroke is also to alternate with the Down-stroke staccato, as in examples **17-19**, **24-26**, **28**, **29**. Furthermore pages 43 and 44. *)

At this point mention must also be made of a specially effective staccato-bowing, which is very often made use of in Solo compositions; it is the so-called Viotti-bowing. Very likely it was called by this name, because, it was either first applied by this great Violinist, or made use of by him in an especially fine and effective way. It is produced by playing two staccato notes, in one stroke, near the Tip, alternately with the Down and Up-stroke; the first detached note is played softly and short, but the second one, with a strong, decided accent and a longer stroke. This manner of bowing is best acquired, if at first, it is practised on the open strings, with rather long strokes, bringing the second note out in a very energetic manner and making a pause after it, by suddenly holding the Bow. (see Viotti's Bowing Example I.) After this the strokes are to be shortened, till it will be possible to execute this kind of bowing, at the Tip, in an effective and pointed manner and in every degree of quickness. It is yet to be remarked, that, if the examples **4**, **5** and **7** are to be played very quickly, this manner of bowing is executed easiest, near the Middle of the Bow. Example **6** in accented eighths, is best produced at the very Tip of the Bow.

Studium auch bei glänzender Naturanlage darin zu vervollkommnen, damit man es wirklich brillant in jeder Geschwindigkeit ausführen kann. — Eine sehr gute Studie, das Staccato sowohl im Herauf- als im Herunterstrich zu erlernen, ist die auf pagina 43 ausgeschriebene Studie von Kreutzer, zumal man den ersten und letzten Stoss, der mit einer Ausnahme immer auf ein gutes Takttheil fällt, zu betonen angewiesen ist.

Eine besondere Schwierigkeit in der Gleichmässigkeit der staccatirten Noten ist noch dann zu überwinden, wenn in den Staccato-Passagen viel Lagenwechsel eintritt, wie Beisp. pag. 45. Man übe daher täglich Scalen und accordische Gänge durch drei Octaven im Herauf- und Herunterstrich-Staccato. Auch wechsle man das Heraufstrich- mit dem Herunterstrich-Staccato ab wie in den Beisp. 17-19, 24-26, 28, 29. Ferner pag. 43 und 44. *)

Es sei an dieser Stelle zugleich eine besonders effectvolle staccatirte Strichart hervorgehoben, welche sehr oft in Solocompositionen verwerthet wird, es ist die sogenannte Viotti'sche Strichart. Wahrscheinlich wurde sie deshalb so benannt, weil sie von diesem grossen Geiger zuerst oder besonders schön und effectvoll angewendet wurde. Bei derselben staccatirt man je zwei Noten auf einen Bogenstrich abwechselnd im Herunter- und Heraufstrich in der Nähe der Spitze, von denen man die erste abgestossene Note schwach und kurz, die zweite aber mit starkem, scharfem Druck und längerem Strich angibt. — Man erlernt diese Strichart am besten, wenn man sie zuerst auf den blanken Saiten mit möglichst langen Bogenstrichen übt, dabei die zweite Note recht energisch herausstösst und hinter derselben eine Pause durch plötzliches Anhalten des Bogens eintreten lässt. (s. Viotti'sche Strichart, Beispiel I.) Darauf verkürze man die Striche, bis man diese Strichart scharf und effectvoll an der Spitze in jeder Geschwindigkeit zu executiren im Stande ist. — Es sei noch bemerkt, dass sich, will man die Beispiele 4, 5 u. 7 recht schnell ausführen, diese Strichart am leichtesten etwas nach der Mitte des Bogens zu ausführen lässt. Das Beispiel 6 in markirten Achteln bringt man am besten ganz an der Spitze zu Gehör.



*) Sure Method of acquiring the Staccato see P. 39.

*) *Sichere Methode das Staccato zu erlernen s. pag. 39.*

1st Exercise of Kreutzer. | 1. Etüde von Kreutzer.

Allegro moderato.

3. 4.

8th Exercise of Kreutzer. | 8. Etüde von Kreutzer.

Allegretto non troppo.

5. etc.

36th Exercise of Kreutzer. | 36. Etüde von Kreutzer.

Allegretto.

6.

upper Third of Bow.
ob. Drittheil.

From the 1st Concerto of B. Molique. | Aus dem 1. Concert von B. Molique.

7. Allegro.

19. Sure Method of acquiring the Staccato in a short time. | 19. Sichere Methode bald ein schönes Staccato zu erlernen.

B A D C

1. Length of Bow A - B. *Bogenlänge A - B.*

2. Length of Bow C - D. *Bogenlänge C - D.*

To be practised on all 4 Strings. *auf allen 4 Saiten zu üben.*

3. Length of Bow C - D. *Bogenlänge C - D.*

4. Length of Bow A - B. *Bogenlänge A - B.*

5. Length of Bow A - B. *Bogenlänge A - B.*

To be practised on all 4 Strings. *auf allen 4 Saiten zu üben.*

F E

6. Length of Bow C - D. *Bogenlänge C - D.*

7. Length of Bow E - F. *Bogenlänge E - F.*

To be practised on all 4 Strings. *auf allen 4 Saiten zu üben.*

8. Length of Bow A - B. *Bogenlänge A - B.*

9.

10. Length of Bow C - D. *Bogenlänge C - D.*

To be practised on all 4 Strings. *auf allen 4 Saiten zu üben.*

11. etc. through 2 Octaves. *durch 2 Octaven.*

Length of Bow A-B.
Bogenlänge A-B.

12. etc. through 2 Octaves. *durch 2 Octaven.*

Length of Bow A-B.
Bogenlänge A-B.

13. etc. through 2 Octaves. *durch 2 Octaven.*

Length of Bow C-D.
Bogenlänge C-D.

14.

Length of Bow C-D.
Bogenlänge C-D.

F E

15.

Length of Bow E-F.
Bogenlänge E-F.

H G

16.

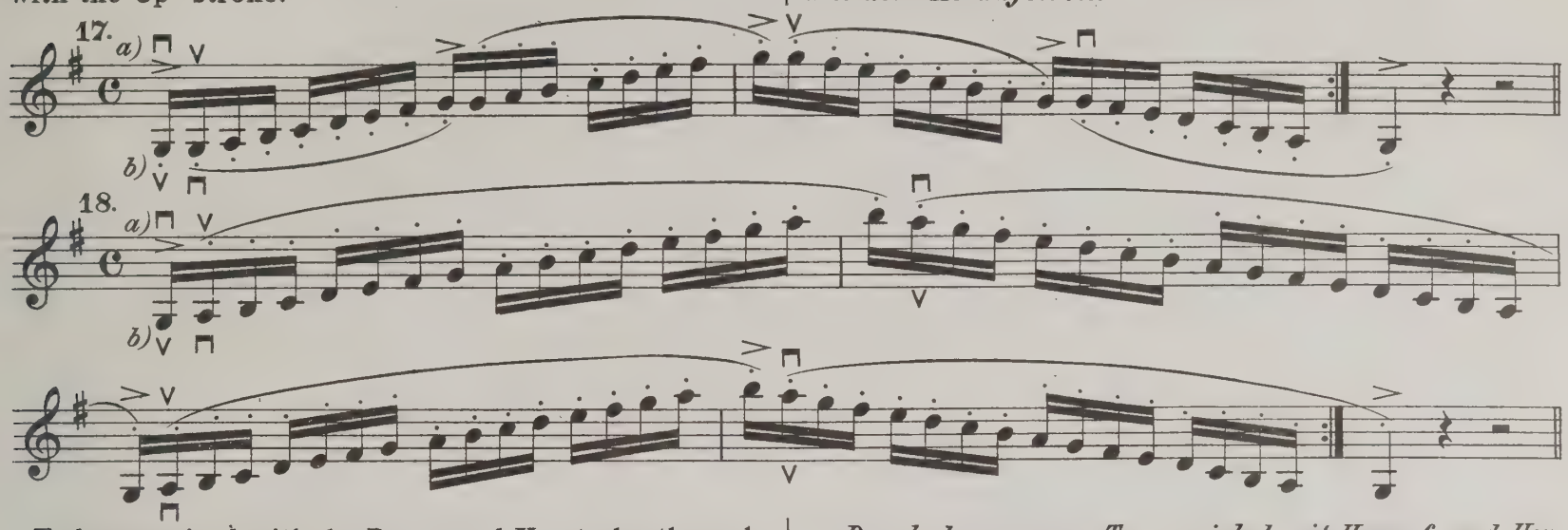
Length of Bow G-H.
Bogenlänge G-H.

The Up-stroke-, in connection with the Down-stroke-Staccato.

To be practised in this manner, through all the Major and Minor Keys. Begin, at *a)* with the Down-, at *b)* with the Up-stroke.

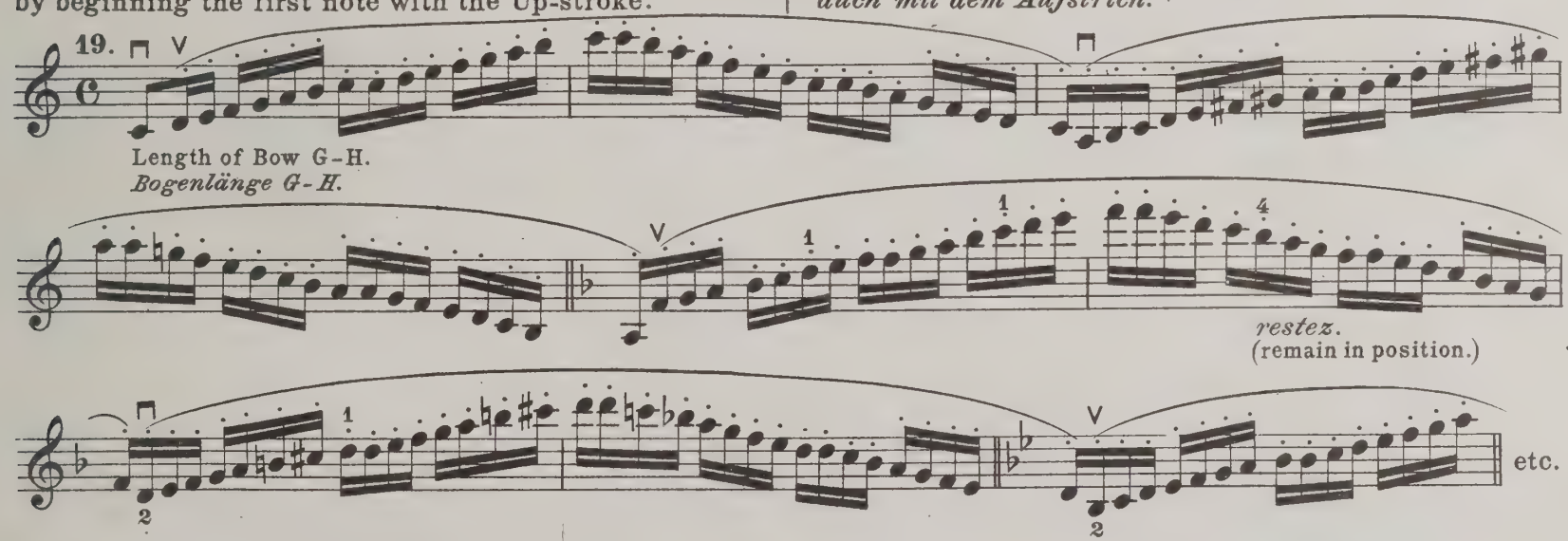
Das Heraufstrich- in Verbindung mit dem Herunterstrich-Staccato.

In dieser Weise durch sämmtliche Dur- und Moll-Tonarten zu üben. Man beginne a) *mit dem Herunter-,* b) *mit dem Heraufstrich.*



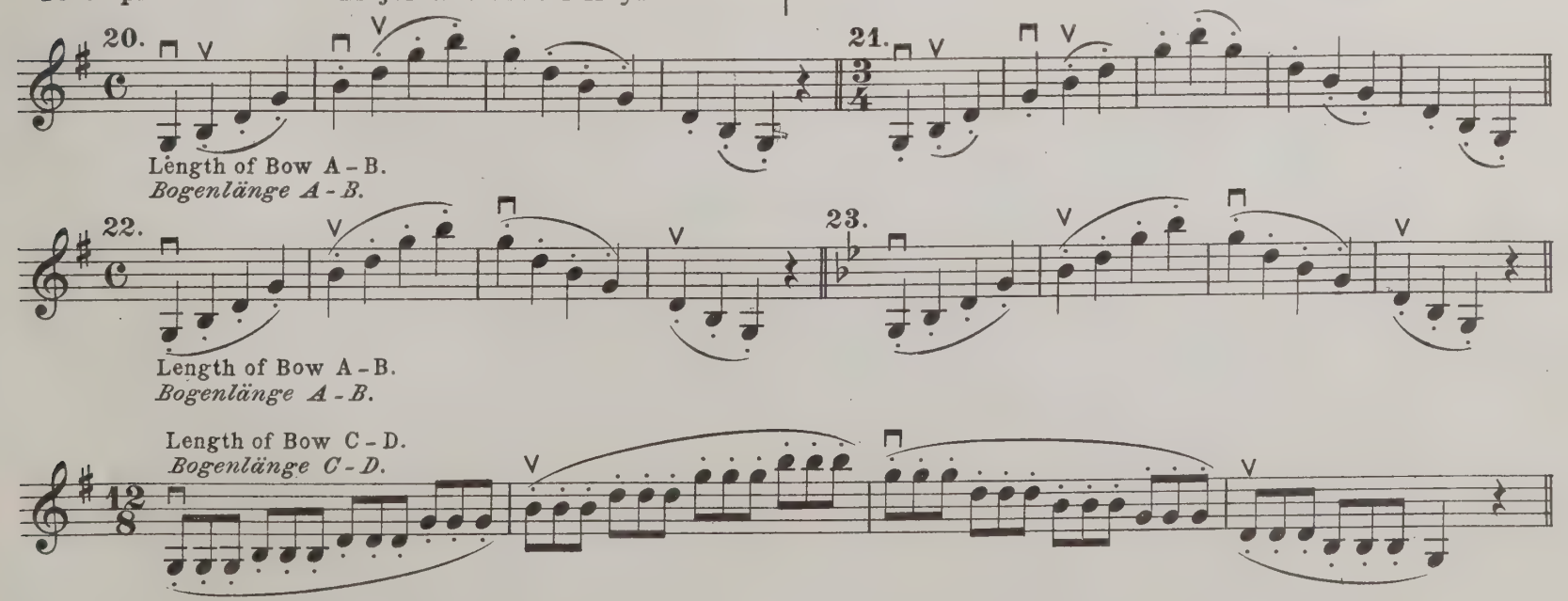
To be practised with the Down- and Up-stroke through all the Major and Minor Keys. It is also to be practised, by beginning the first note with the Up-stroke.

Durch den ganzen Terzenzirkel mit Herauf- und Herunterstrich zu üben. Man beginne mit dem ersten Ton auch mit dem Aufstrich.



To be practised in all Major and Minor Keys.

In allen Dur- und Moll-Tonarten zu üben.



25.

Length of Bow C-D.
Bogenlänge C-D.

26.

Furthermore, the scales in connection with broken chords, are to be practised in the following manner, in all the Major and Minor Keys.

Ferner übe man die Scalen in Verbindung mit gebrochenen Dreiklängen durch sämmtliche Dur- und Moll-Tonarten in folgender Weise:

27.

restez.
(remain in position)

restez.
(remain in position)

etc.

Scales in connection with broken chords, to be practised through three octaves, in all the Major and Minor Keys.

Scalen durch drei Octaven in Verbindung mit gebrochenen Dreiklängen durch drei Octaven in sämmtlichen Dur- und Moll-Tonarten zu üben.

Length of Bow C-D.
Bogenlänge C-D.

28.

Length of Bow E-F.
Bogenlänge E-F.

and furthermore:
und ferner:

29.

etc.

20. Important Exercises and Passages from Concertos for Staccato-bowing.*)

3d Exercise of Kreutzer.

The fingering is not identical with the original. I have also applied the Down-stroke staccato in this. Also begin with the Up-stroke, whereby all the Up-stroke staccato notes must be played with the Down-stroke.

20. Wichtige Etüden und Concertsätze für das Staccato.*)

Etüde 3 von Kreutzer.

Fingersatz vom Original abweichend. Es ist von mir darin auch das Staccato im Herabstrich angewendet. Man beginne auch mit dem Aufstrich, wodurch alle Heraufstrich-Staccati auch im Herunterstrich geübt werden.

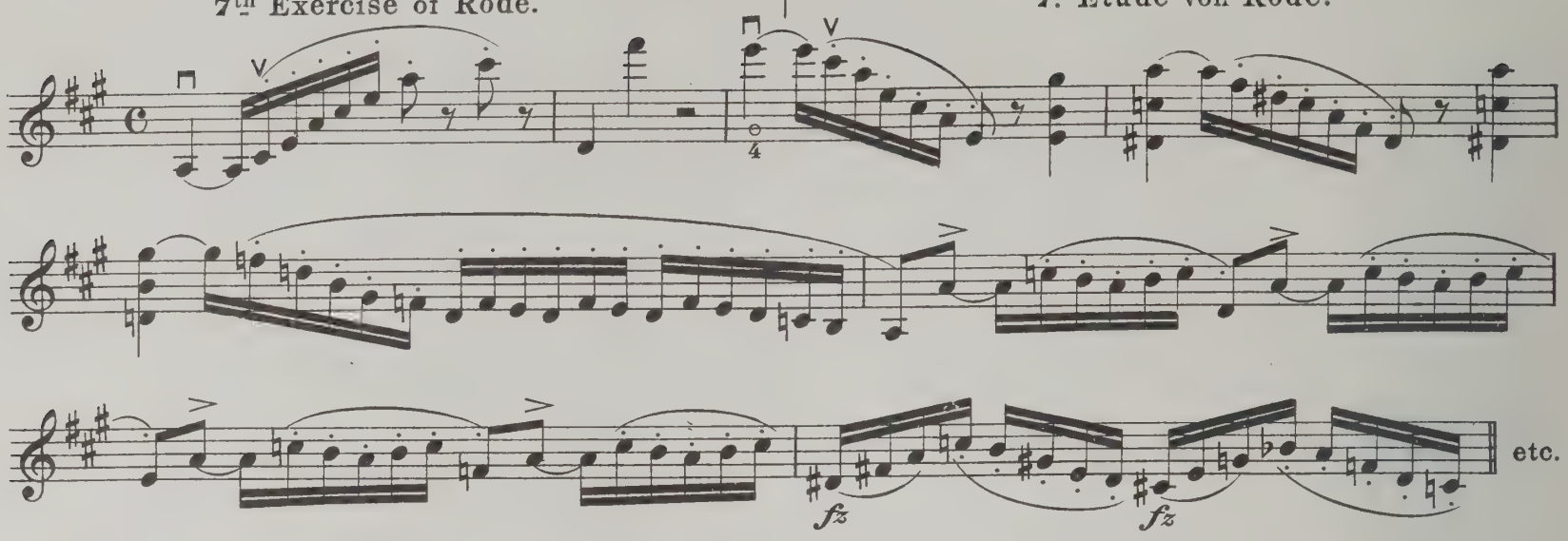
beginning first with the ⊓ then with the V Stroke.
zuerst mit ⊓ dann auch mit V beginnend.

*) NOTE. Also compare the Staccato-Bowings of the 1st Kreutzer-Exercise, see Page 17.

*) *ANM. Man vergleiche auch die staccatirten Stricharten von Kreutzer-Etüde 1, s. pag. 17.*

7th Exercise of Rode.

7. Etüde von Rode.

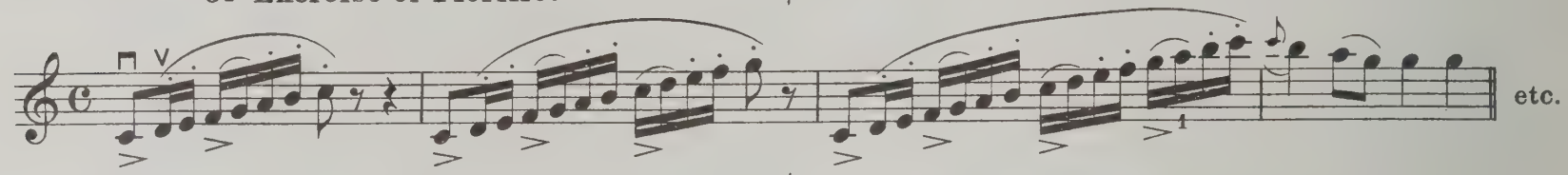


Staccato in connection with Legato.

Staccato mit Legato in Verbindung.

3d Exercise of Fiorillo.

3. Etüde von Fiorillo.

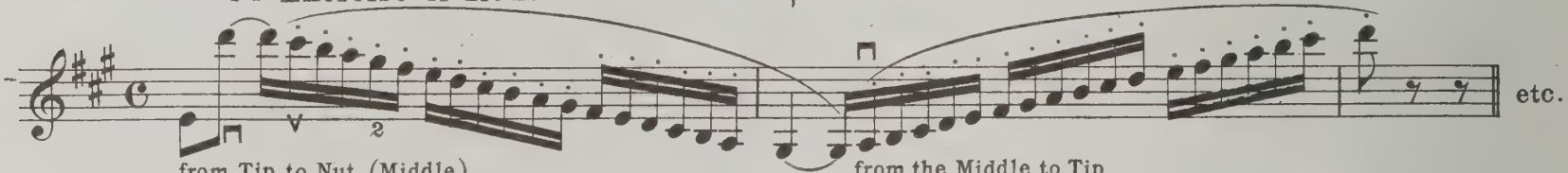


Up- and Down-Stroke-Staccato. (see also 7th Air varié and 2d Concerto of Ch. de Bériot.)

Herauf- und Herunterstrich-Staccato. (s. auch 7 Air varié und 2. Concert von Ch. de Bériot.)

7th Exercise of Rode.

7. Etüde von Rode.

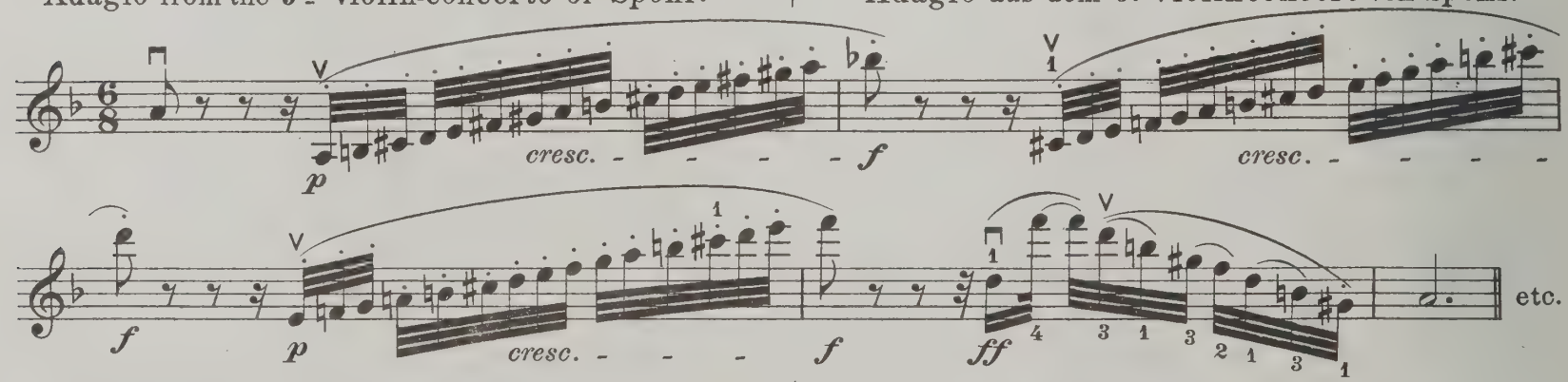


from Tip to Nut. (Middle.)
von der Spitze bis zum Frosch (Mitte).

from the Middle to Tip.
von der Mitte zur Spitze.

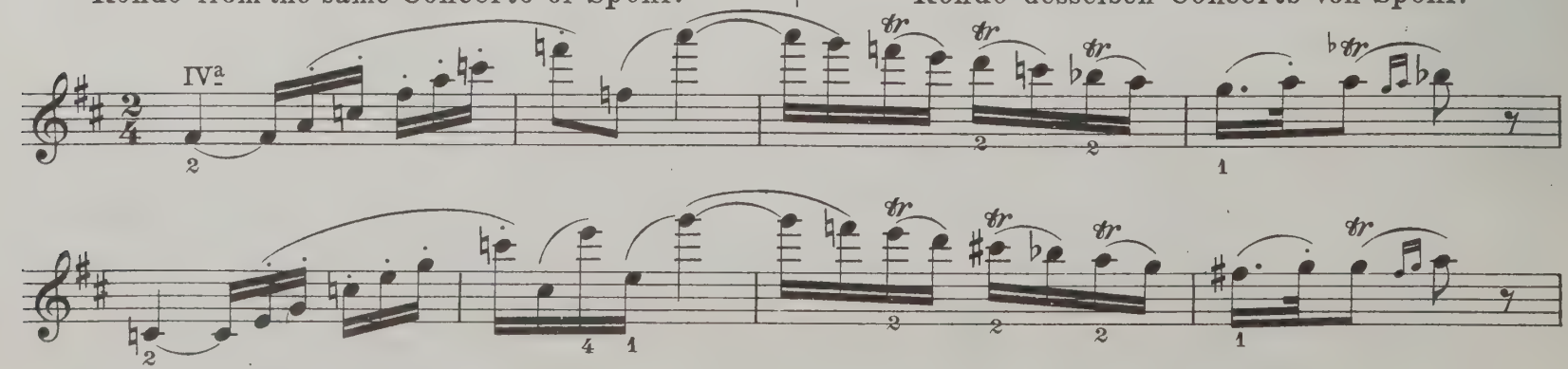
Staccato with application of Crescendi.
Adagio from the 9th Violin-concerto of Spohr.

Staccati mit Anwendung der Crescendi.
Adagio aus dem 9. Violinconcert von Spohr.



Rondo from the same Concerto of Spohr.

Rondo desselben Concerts von Spohr.



IVa

fz

etc.

From the Finale of the Fantasie-Caprice of H. Vieuxtemps.

Aus dem Finale der Fantasie-Caprice von H. Vieuxtemps.

etc.

Staccato executed as in the above Examples.

Rondo from the 1st Concerto of H. Vieuxtemps.

Staccato-Manier wie im vorigen Beispiel.

Rondo aus dem 1. Concert von H. Vieuxtemps.

leggieramente
(very lightly.)

pp

21. The Spring-Bow.

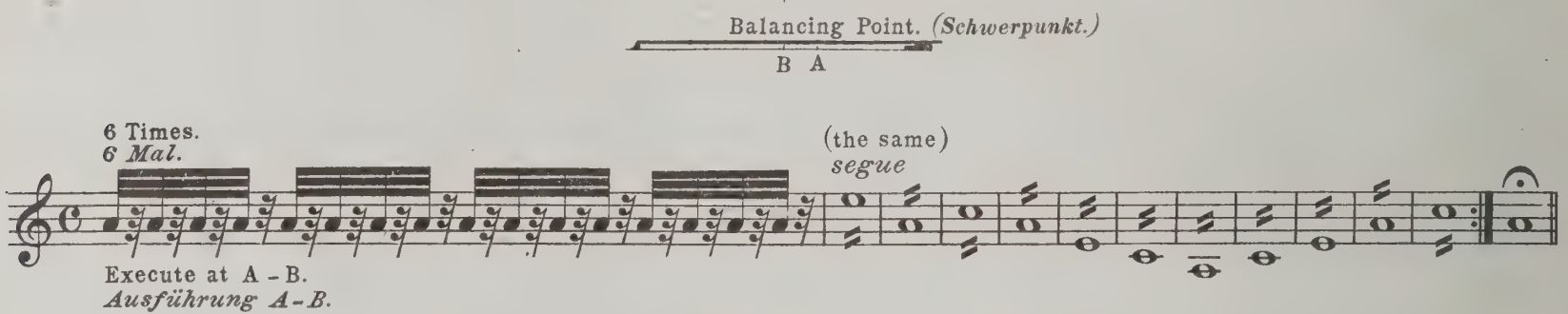
(Spiccato.)

The Spring-bow produces one of the most charming effects, which the Violin is capable of. It is played at the balancing-point of the Bow (that is, somewhat below the Middle of it) and is produced by a dangling side-movement of the wrist, during which, the little finger is lifted from the stick. If the wrist is moved to and fro in this manner, the hair will rebound from the string, which, during this skipping movement, must be only lightly touched. At first, the Spiccato must be practised very slowly, in order that every note may be heard clearly and distinctly, and that a little pause will be noticed after every note. It will be of advantage, while studying this bowing, to tighten the hair of the Bow, somewhat more than usually. The following exercises may serve for the acquiring of this manner of bowing.

21. Der Springbogen.

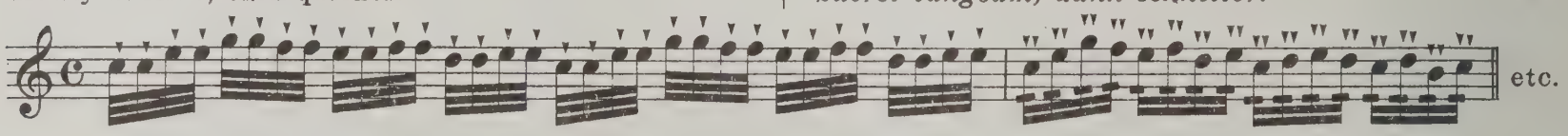
(Spiccato.)

Der Springbogen ist eine der reizendsten Klangwirkungen, welche auf der Geige überhaupt hervorzubringen sind. Er wird im Schwerpunkt des Bogens, (also etwas unter der Mitte desselben) ausgeführt und durch ein leichtes seitliches Schlenkern des Handgelenks gemacht, bei welchem man den kleinen Finger von der Bogenstange abhebt. Schlenkert man in dieser Weise das Handgelenk hin und her, so springen die Haare von der Saite ab, welche dieselbe bei diesem hüpfenden Schwunge nur leicht zu berühren haben. Das Spiccato muss zuerst sehr langsam geübt werden, so dass man jeden Ton rund erklingen hört, und dahinter eine kleine Pause wahrnimmt. Bei Erlernung des Spiccato-Striches ist es von Vortheil, die Bogenhaare etwas schärfer anzuspannen. Zur Erlernung mögen folgende Uebungen dienen:



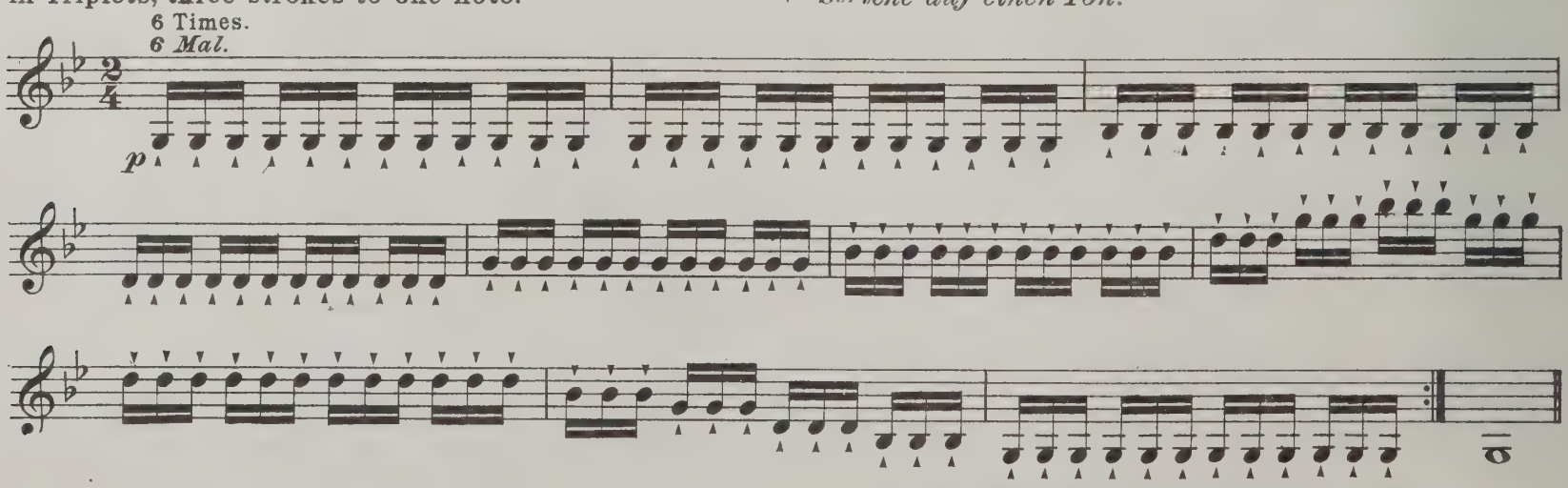
1st Exercise of Kreutzer,
slowly at first, then quicker.

1. Etüde von Kreutzer,
zuerst langsam, dann schneller.



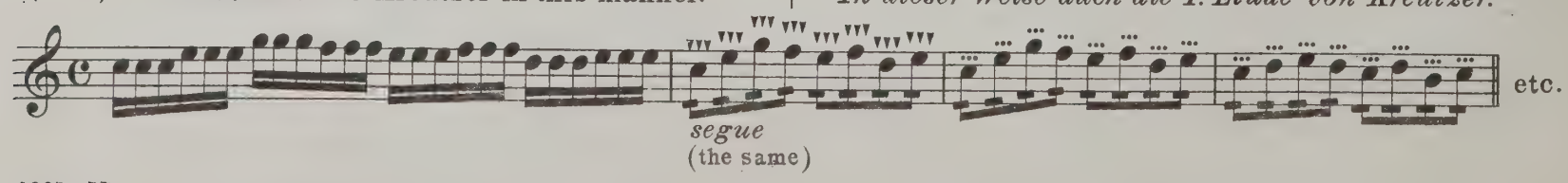
Furthermore, this manner of Bowing is to be practised in Triplets, three strokes to one note.

Ferner übe man diese Strichmanier in Triolen, drei Striche auf einen Ton.



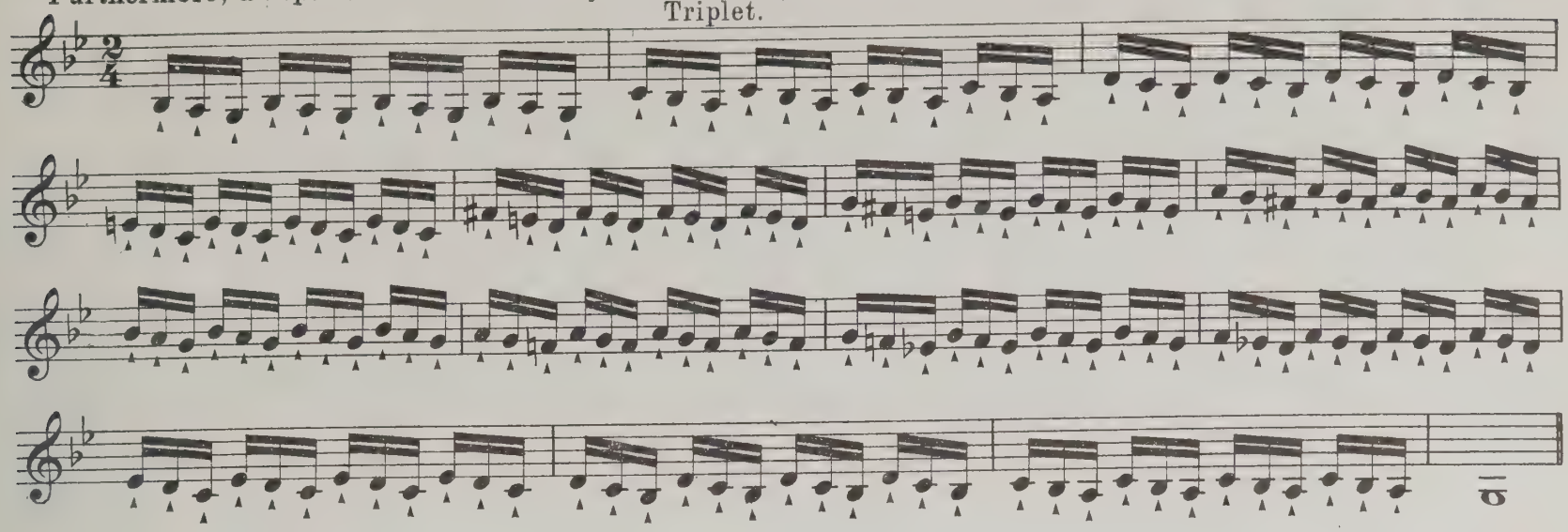
Also, the 1st Exercise of Kreutzer in this manner.

In dieser Weise auch die 1. Etüde von Kreutzer.



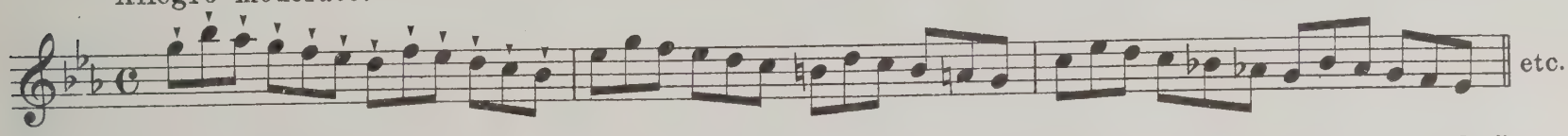
Furthermore, a separate stroke for every tone of the Triplet.

Ferner auf jeden Triolenton ein Strich.



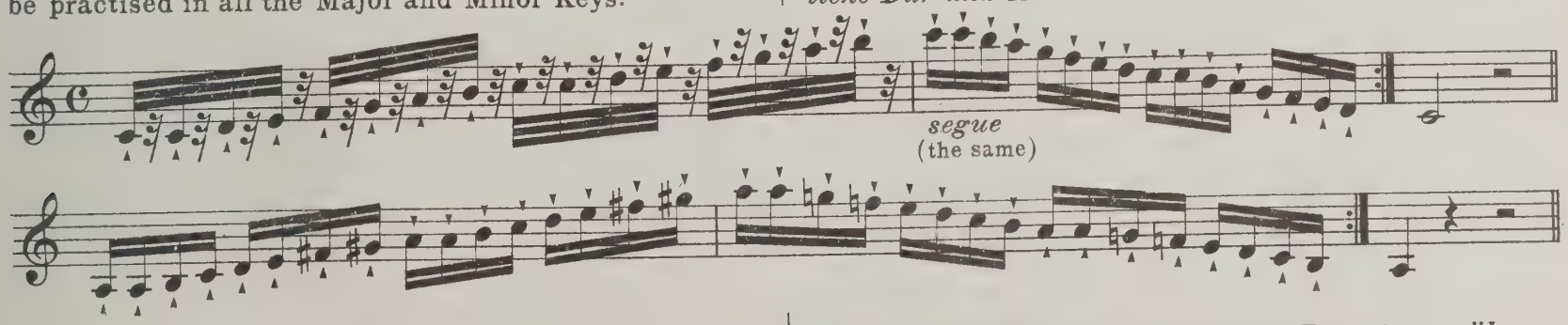
The 2nd Exercise of Kreutzer, executed in this manner.
Allegro moderato.

Ausführung der 2. Etüde von Kreutzer in dieser Manier.



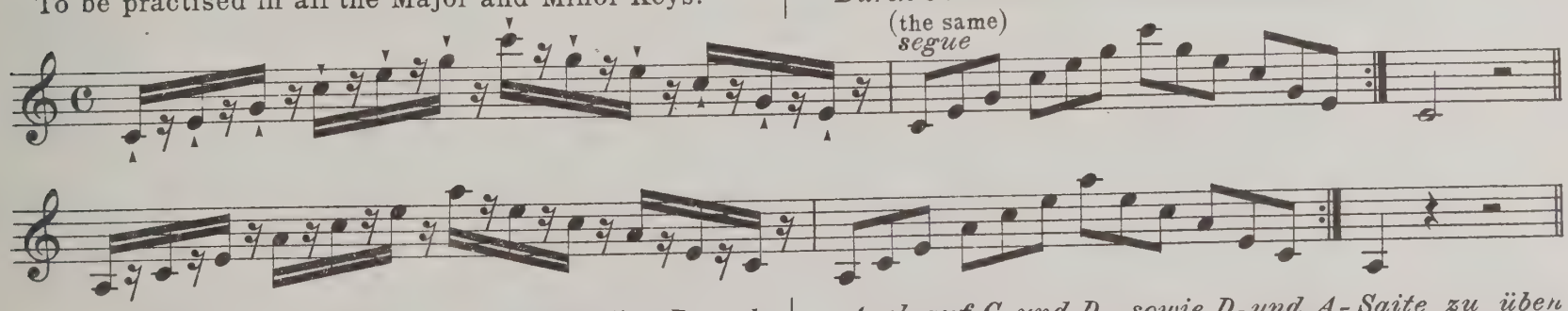
The Spiccato-Stroke applied over 3 and 4 Strings. To be practised in all the Major and Minor Keys.

Der Spiccato-Strich über 3 und 4 Saiten. Durch sämmtliche Dur- und Moll-Tonarten zu üben.



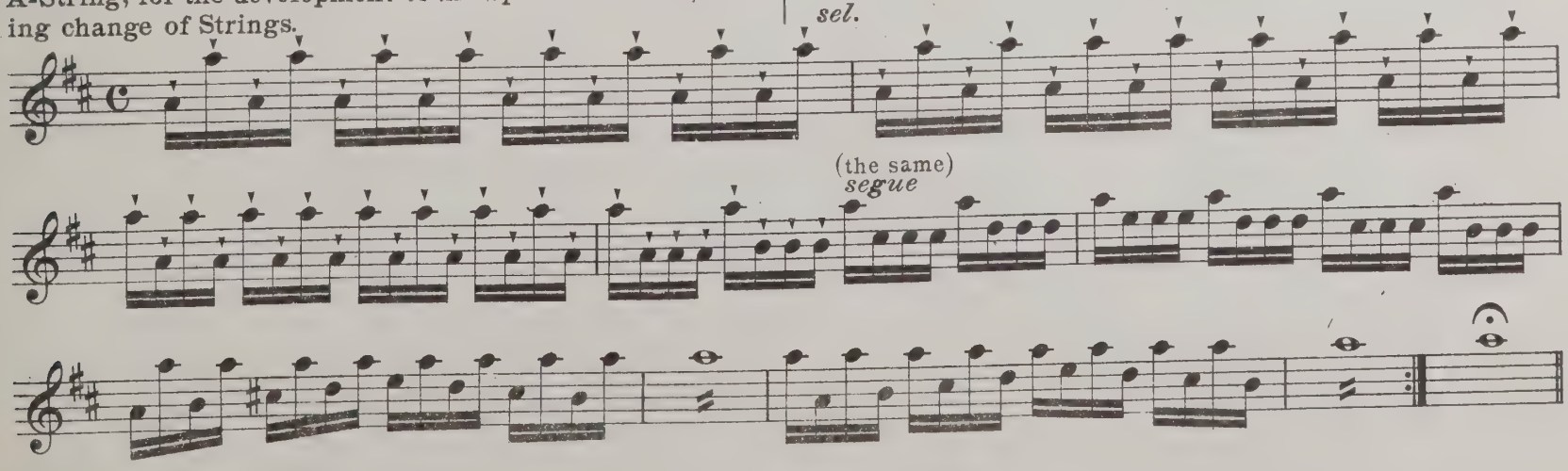
To be practised in all the Major and Minor Keys.

Durch sämmtliche Dur- und Moll Tonarten zu üben.



Also to be practised on the G- and D-, as well as D- and A-String, for the development of the Spiccato-Stroke, during change of Strings.

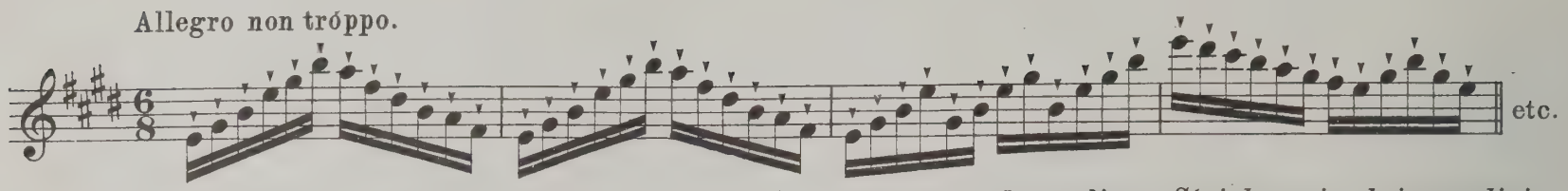
Auch auf G- und D-, sowie D- und A-Saite zu üben zur Ausbildung des Spiccato-Striches beim Saitenwechsel.



8th Exercise of Kreutzer.

Allegro non tróppo.

8. Kreutzer-Etude.

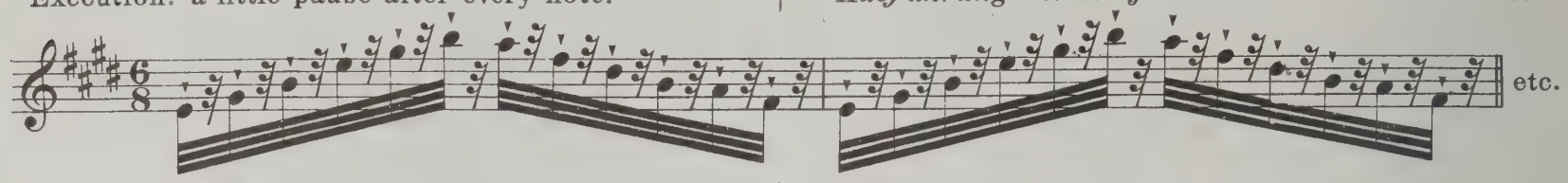


Application of this manner of bowing, with more complicated Rhythm.

Die Anwendung dieser Strichmanier bei complicirter Rhythmik.

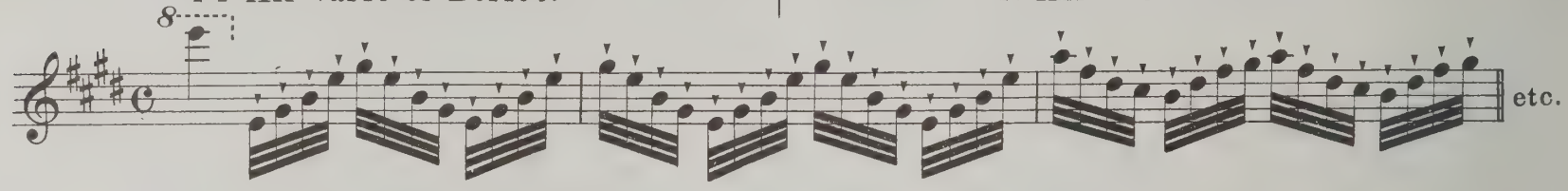
Execution: a little pause after every note.

Ausführung: hinter jeder Note eine kleine Pause.



7th Air varié of Bériot.

7. Air varié von Bériot.

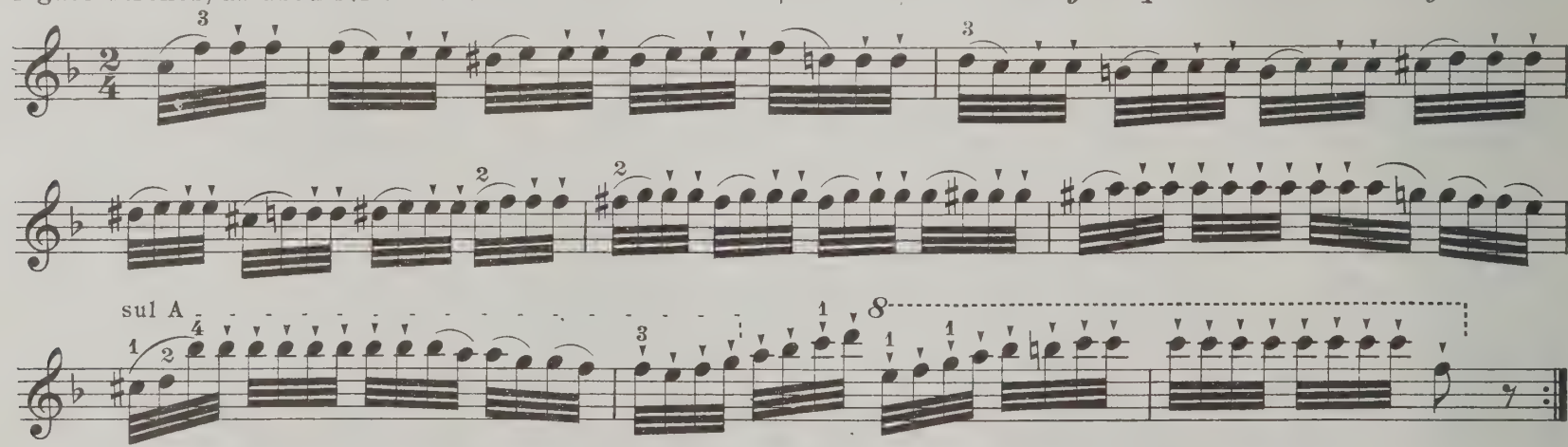


2nd Variation from the Kreutzer-Sonate of Beethoven.

A good effect will be obtained, by playing the detached notes with spiccato-strokes, not too pointed, for the repetition of these parts, instead of with light legato strokes, as used for the first time.

II. Variation aus der Kreutzer-Sonate von Beethoven.

Es ist von guter Wirkung, wenn man bei der Repetition dieser Reprisen die gestossenen Noten nicht wie beim ersten Male mit aufliegenden leichten Strichen, sondern mit nicht zu scharfen Spiccato-Strichen ausführt.



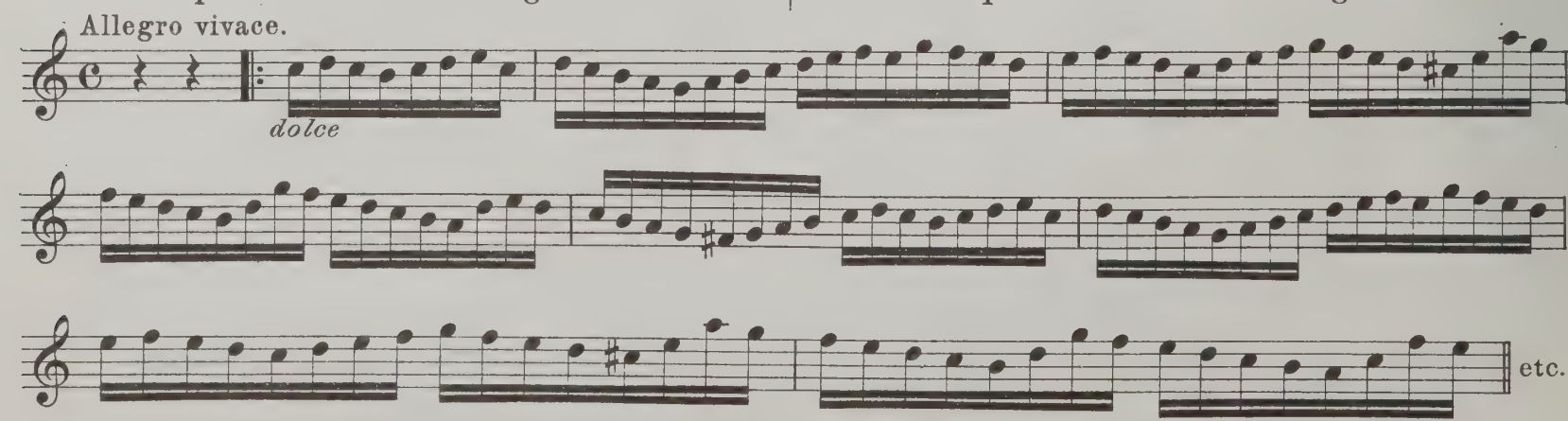
The spiccato occurs exceedingly often in Paganini's Compositions:

Ausserordentlich häufig kommt das Spiccato in Paganini'schen Compositionen vor:

Perpetuum mobile of Paganini.

Perpetuum mobile von Paganini.

Allegro vivace.

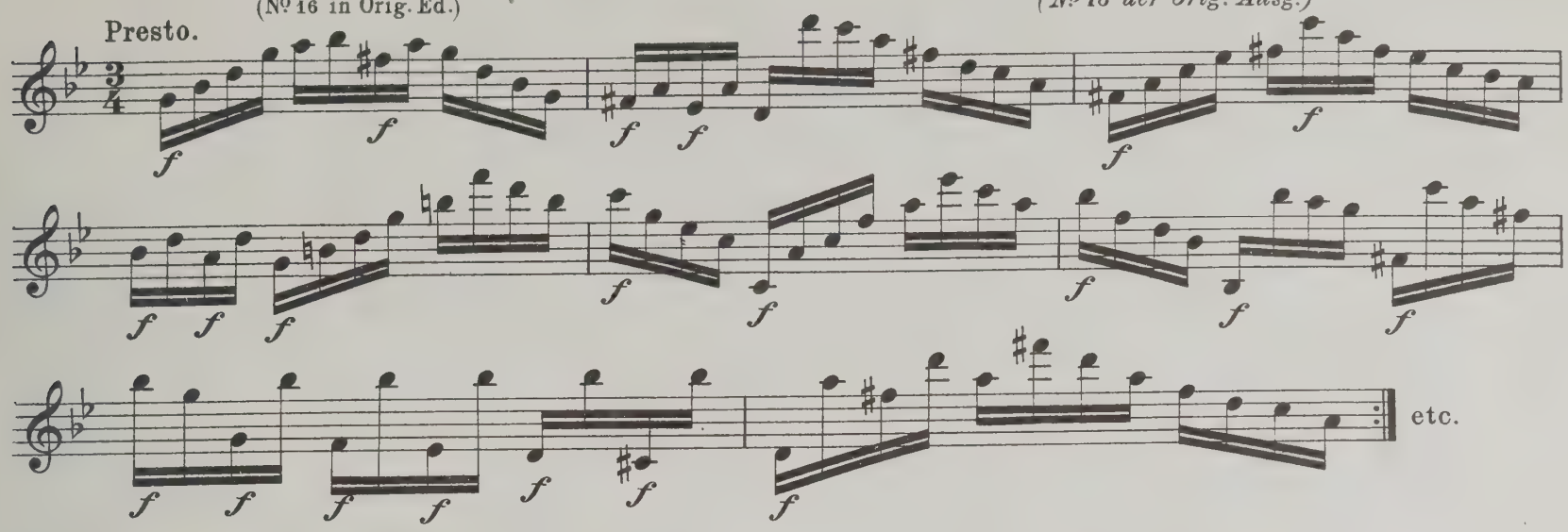


It makes it more difficult to execute the Spiccato in Tempo, if it is interrupted by accented notes:

Schwieriger wird das Spiccato im Tempo auszuführen, wenn es durch accentuirte Noten unterbrochen wird:

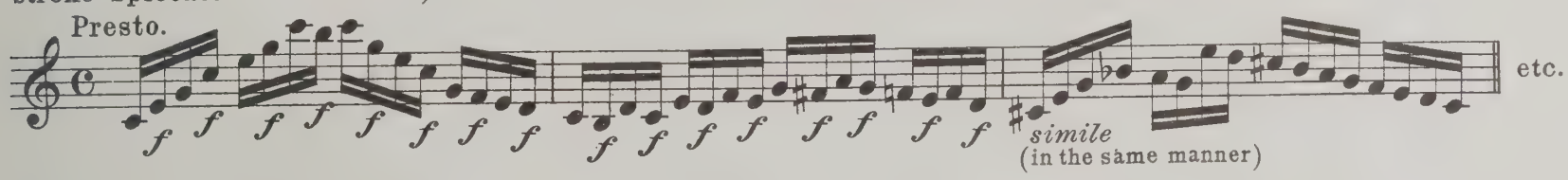
1st Caprice of Paganini.
(Nº 16 in Orig. Ed.)

1. Caprice von Paganini.
(Nº 16 der Orig. Ausg.)



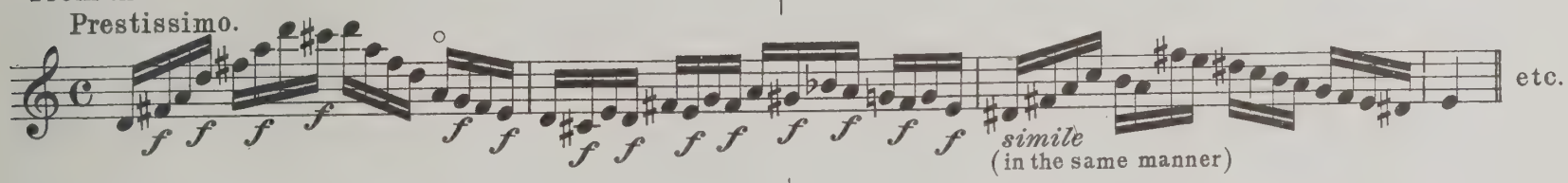
Paganini's Art of Playing the Violin by Guhr. (Upstroke-Spiccato with accents.)

Paganini's Kunst die Violine zu spielen von Guhr. (Spiccato mit Accenten im Aufstrich.)



From the same work.

Aus dem nämlichen Werke.



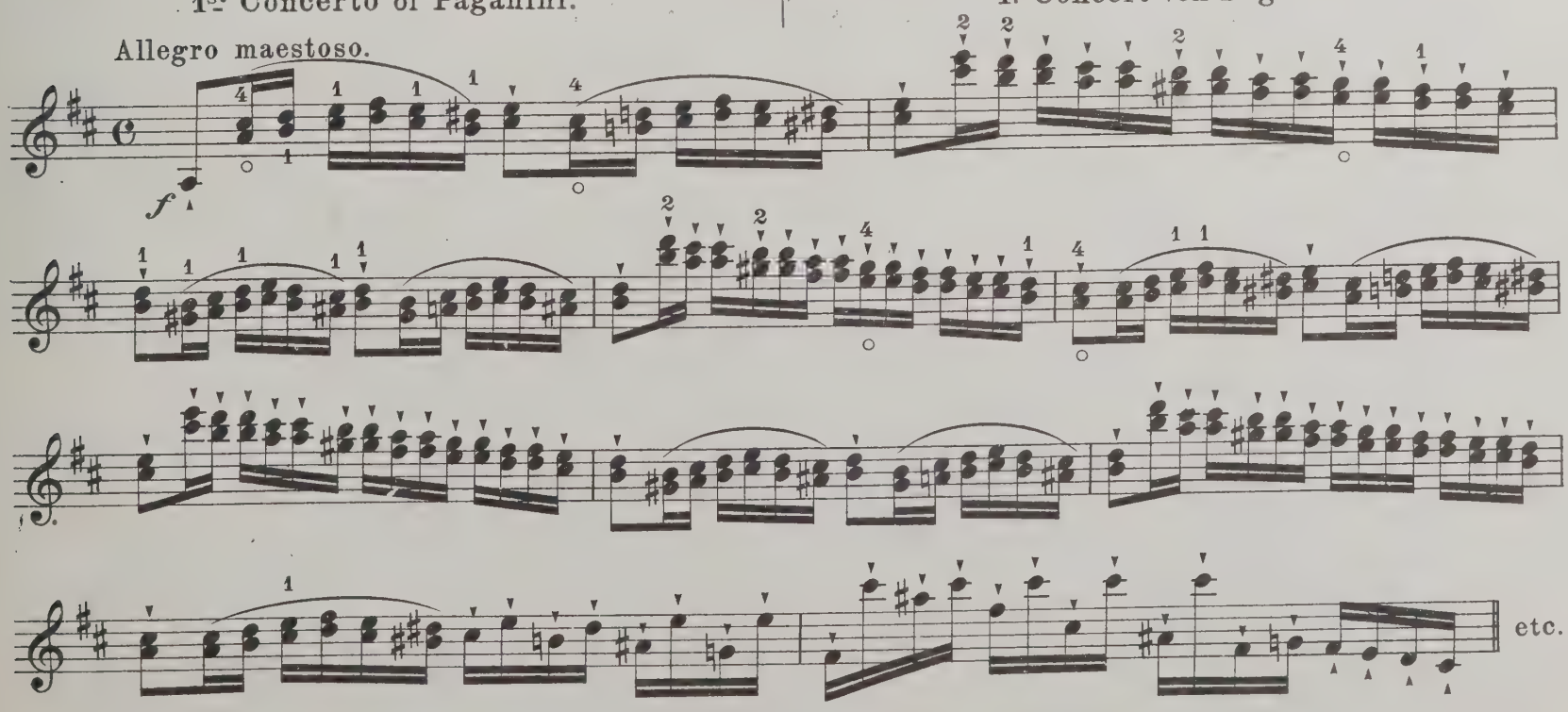
The Spiccato-Stroke applied to Double-stop-Passages.

Anwendung des Spiccato-Striches auf Doppelgriff-Passagen.

Violin to be tuned: *Stimmung der Geige.*

1st Concerto of Paganini.

1. Concert von Paganini.



22. The Spring-Bow Staccato.

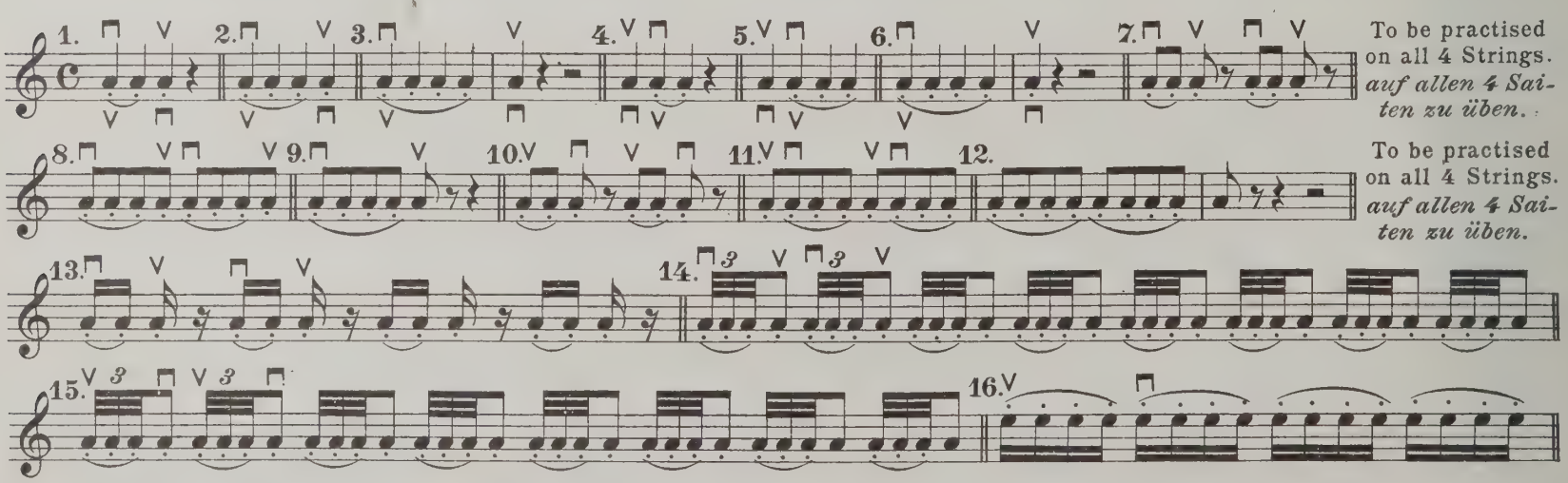
(Staccato à ricochet.)

Whoever can execute the Staccato and Spiccato well, will also learn to execute the Spring-bow staccato (called *Staccato à ricochet* by the French School) in a short time. For its execution the same holds good, as has already been remarked, concerning Spiccato-bowing. It will be of advantage here-by, to lift the little finger from the stick, and play smaller groups of notes, at the balancing point of the Bow, with an elastic movement of the wrist. First off, this manner of bowing is also to be practised on the open strings, with the Down and Up-stroke (see examples); after that, applied to the scales; the first note must be somewhat accented. — If however the tempo is a very quick one, and many notes are to be produced, in a thrown staccato, in one stroke, the Up-stroke is usually chosen, the Bow being thrown on the strings with elastic energy, at about its upper second quarter, and allowed to continue rebounding. But the springing of the Bow, and the energy used in throwing it on the strings, must be accurately calculated, according to the number of notes to be played, in order to have it immediately in ones power again for other styles of bowing. If however an ascending run of many notes, is to be played, the thrown staccato will, as a rule succeed best, if taken with the Down-stroke (see 2nd Concerto of Paganini.) By all means though, an excellent Bow is necessary for an effective and brilliant rendering of this style of bowing. — A great difficulty exists therein, that the setting of the fingers will occur, with the springing of the Bow, with mathematical accuracy. — Therefore, this manner of bowing, must be practised very slowly at first, and every note be carefully criticised.

22. Das springende Staccato.

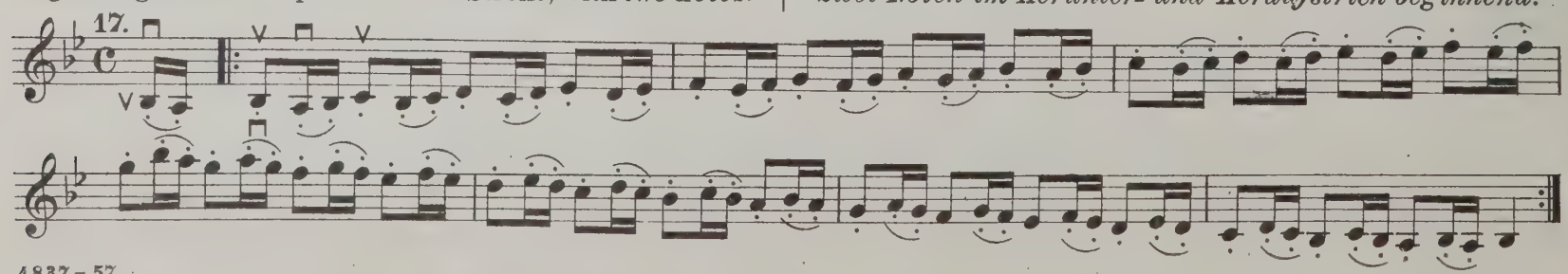
(Staccato à ricochet.)

Wer das Staccato und Spiccato gut ausführen kann, wird auch bald zur Ausführung des springenden Staccato (von der französischen Schule staccato à ricochet *genannt) gelangen. Es gilt für dessen Ausführung im Wesentlichen dasselbe, was für das Spiccato vermerkt ist. Es ist dabei vortheilhaft, den kleinen Finger von der Stange zu heben und kleinere Notengruppen im Schwerpunkt des Bogens durch einen elastischen Stoss aus dem Handgelenk zu spielen. Man übe auch diese Strichmanier zuerst auf den blanken Saiten im Herunter- und Heraufstrich (s. Beispiele), alsdann auf der Scala; die erste Note werde etwas betont. — Ist jedoch die Bewegung eine sehr schnelle, und sind viele Noten auf einen Strich im geworfenen Staccato zu bringen, so wählt man gewöhnlich den Aufstrich, wirft den Bogen ungefähr am zweiten oberen Viertel desselben mit Schwungkraft auf und lässt ihn weiter springen. Der Sprung und die Kraft des Aufwerfens muss jedoch genau nach der Anzahl der beabsichtigten Noten bemessen sein, damit man ihn für andere Strichmanieren sofort wieder in der Gewalt hat. Ist ein Lauf von vielen Noten aber aus der Tiefe nach der Höhe zu spielen, so gelingt das geworfene Staccato für diese Fälle gewöhnlich besser im Herunterstrich. (s. 2. Concert von Paganini.) Auf alle Fälle aber gehört zur brillanten und effectvollen Ausführung dieser Manier der Bogentechnik ein ausgezeichneter Bogen. — Eine Hauptschwierigkeit besteht noch darin, dass das Aufsetzen der Finger mit dem Hüpfen des Bogens in mathematischer Genauigkeit zusammentrifft. — Daher übe man diesen Strich zuerst ganz langsam, jeden Ton mit Accuratesse kritisirend.*



This bowing is then to be practised with the scales. Beginning with the Up-and Down-Stroke, with two notes.

Alsdann übe man diesen Strich auf der Scala. Mit zwei Noten im Herunter- und Heraufstrich beginnend.



Beginning with the Up-and Down-Stroke, with three notes. | *Mit drei Noten im Herunter- und Heraufstrich beginnend.*

18.

With four notes and on every string.
Mit vier Noten und zwar auf jeder Saite.

With six notes, with Down- as well as Up-Stroke.
Mit sechs, sowohl im Herunter- als Heraufstrich.

19. 20.

1st Exercise of Kreutzer. | 1. Etüde von Kreutzer.

21. 22. etc.

№ 7. from the Etudes mélodiques of Panofka. | № 7 aus den Etudes mélodiques von Panofka.

1st Exercise of Kreutzer. | 1. Etüde von Kreutzer.

23. 24. etc.

12th Caprice of Paganini. (№ 9 in Orig. Ed.) | 12. Caprice von Paganini. *(№ 9 der Orig. Ausg.)*

Allegretto.

25. etc.

Fantaisie-Caprice of Vieuxtemps. | 1. Fantaisie-Caprice von Vieuxtemps.

26. Allegretto.

or *oder* etc.

1st Concerto of Bériot. | 1. Concert von Bériot.

27.

or *oder*

B A

8th Caprice of Paganini. (№ 7 in Orig. Ed.) | 8. Caprice von Paganini. *(№ 7 der Orig. Ausg.)*

28.

Execution A-B.
Ausführung A-B.

1st Var. on: Nel cor più non mi sento. | Var. I. über: Nel cor più non mi sento.

29. etc.

Allegro maestoso. 2nd Concerto of Paganini. | 2. Concert von Paganini.

30. etc.

23. The Spring-Bow Arpeggio

is one of the most brilliant ornaments of Solo-playing, and is of exceedingly frequent occurrence, even in classic Concert-pieces. It must therefore be tried, to acquire the same in as proficient a manner as possible. Many who can execute the plain Arpeggio,—which needs no special mention here—well, acquire it easily. Others again find it very difficult to execute it in a brilliant manner

To make sure in every case, that it will really be learned, we herewith give the following rules. At first, preliminary studies in slow notes and on the open strings are again to be commenced with. Every note is to be played in a decided manner, as though it were marked with a *sforzato,* in Moderato-tempo; the strokes are to be made with the full breadth of the hair, in the Middle of the Bow, with the Down and Up-stroke, alternately on two strings and by holding the Bow exceptionally straight. Thereupon, (see Example **2**) with this manner of bowing, lead into an Allegretto-tempo, and it will be best to quicken the tempo, with the aid of a Metronome and also to play with one. Then proceed to **3**) a movement in groups of sixteenths, in Moderato-tempo, in such a manner, that the passage from the lower to the higher, and from the higher to the lower string, is executed very suddenly. Following this, lead into **4**) Allegretto- and **5**) to Allegro-tempo. Then at **6**) slur two sixteenths, of every group, for this change of strings.

If this movement has been mastered, more swing will be imparted to the Bow, by accenting the first note stronger, the little finger is lifted from the stick, so that the Bow is only held with the thumb, fore and middle-finger, and the springing movement over two strings (Example **7**) can be executed.

If this bowing has been succesfully acquired over two strings, the spring-bow arpeggio can soon be executed over three and four strings. Till it is really learned however, the lowest note in the Down- and the highest note in the Up-stroke, is always to be accented. Through this the elasticity of the Bow is brought into play. By degrees, this accenting must be more and more diminished, till the Spring-bow arpeggio, in connection with the notes, can be executed with the greatest evenness and regularity.

The wrist is to be kept very loose, with these arpeggios, the elbow is not to be held too high, nor too low, and it (the elbow) and the upper arm are never to be moved directly.— It will happen sometimes, that during continued Spring-bow arpeggios, the Bow will finally rebound too much. If this happens, the little finger must be allowed to take its place on the stick for a moment, and this regulator will restore the right balance at once; after this it is to be lifted again.

23. Das Springbogen-Arpeggio

ist eine der brillantesten Zierden des Solospiels und kommt ausserordentlich häufig— selbst in klassischen Concertstücken— vor. Man suche sich daher dasselbe in möglichst virtuoser Weise anzueignen. Viele, welche das einfache Arpeggio— das hier keiner besonderen Anweisung bedarf— gut können, erlernen es leicht, Andern wieder fällt es sehr schwer, dasselbe brillant auszuführen.—

Um es wirklich auf alle Fälle sicher zu erlernen, geben wir hier folgende Regeln an. Man fange wieder mit Vorstudien in langsamen Noten auf den blanken Saiten an. Man streiche mit ganzer Haarbreite und ausnahmsweise steiler Haltung der Stange in der Mitte des Bogens im Herunter- und Heraufstrich, abwechselnd auf zwei Saiten, jede Note sehr scharf im Moderato-Tempo an, als wenn solche mit einem sforzato *verlangt würde. Darauf gehe man (s. Beispiel 2) in dieser Strichweise in ein Allegretto-Tempo über und thut man am besten, das Tempo nach dem Metronom zu steigern und auch darnach zu spielen. Alsdann gehe man 3) in eine Sechzehntheil-Bewegung im Moderato-Tempo über und zwar so, dass man ganz plötzlich von der tieferen auf die höhere Saite, und gleich darauf von dieser auf die tiefere übergeht. Darauf gehe man wieder 4) zum Allegretto- 5) zum Allegro-Tempo über. Alsdann binde man 6) je zwei Sechzehntheile bei diesen Saitenübergängen.*

Ist man nun dieser Bewegung Herr, so gibt man der Bogenstange dadurch, dass man die erste Note stärker hervorhebt, mehr Schwung, hebt dabei den kleinen Finger von der Stange, so dass man den Bogen nur noch mit dem Daumen, Zeige- und Mittelfinger hält, und man kann die springende Bewegung über zwei Saiten ad 7) ausführen.—

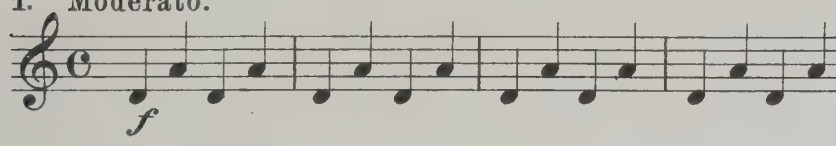
Gelingt diese Strichart über zwei Saiten gut, so kann man das Springbogen-Arpeggio auch bald über drei und vier Saiten ausführen. Man betone aber so lange, bis man es wirklich kann, immer die tiefste Note im Herunter- und die höchste im Heraufstrich. Hierdurch wird die Schwungkraft des Bogens hergestellt. Nach und nach werde aber diese Betonung immer schwächer, bis man das Springbogen-Arpeggio in grösster Gleichmässigkeit der Noten unter einander ausführen kann.

Das Handgelenk halte man bei diesen Arpeggien sehr locker, den Ellbogen hebe man nicht zu hoch und auch nicht zu tief, und bewege denselben sowie den Oberarm nie direct.— Zuweilen kommt es auch vor, dass der Bogen während langanhaltender Springbogen-Arpeggien schliesslich zu stark hüpft. Geschieht dieses, so lasse man nur für einen Moment den kleinen Finger auf die Stange sinken, und es wird durch diesen Regulator sofort die richtige Balance wieder hergestellt, darauf erhebe man denselben wieder.

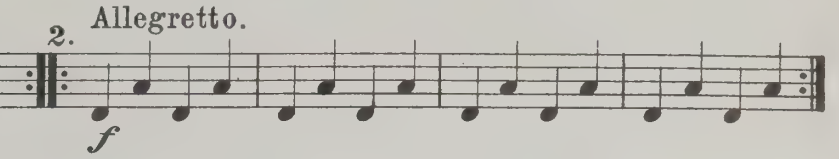
These preliminary studies are also to be practised on the G and D, as well as on the A and E string.

Diese Vorübungen nehme man auch auf der G- und D-Saite, sowie auf der A- und E-Saite vor.

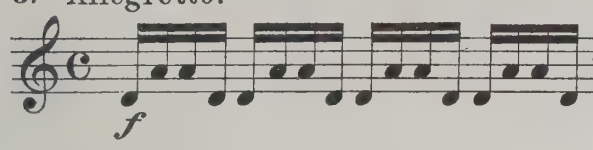
1. Moderato.



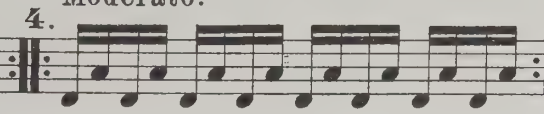
2. Allegretto.



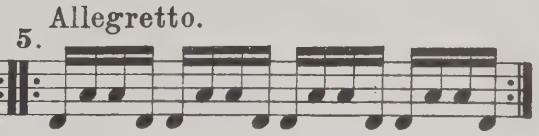
3. Allegretto.



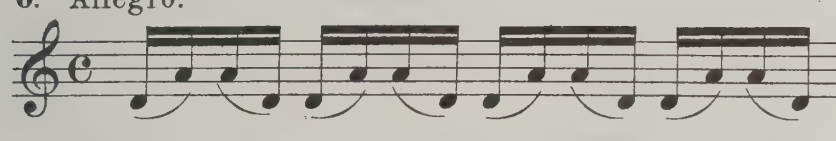
4. Moderato.



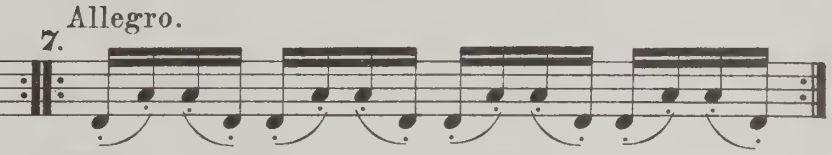
5. Allegretto.



6. Allegro.

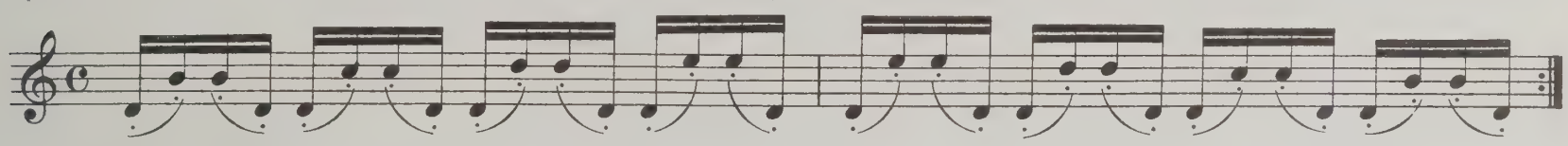


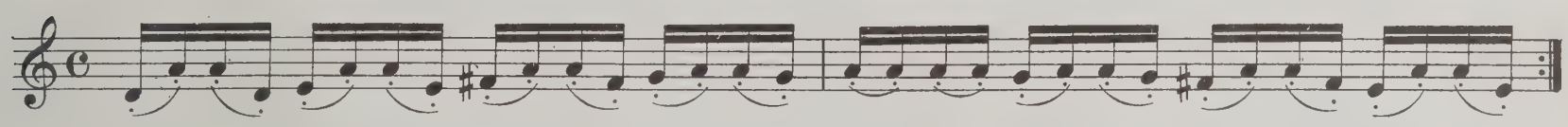
7. Allegro.



Then to be taken in the following manner and to be practised with additional use of the other strings.

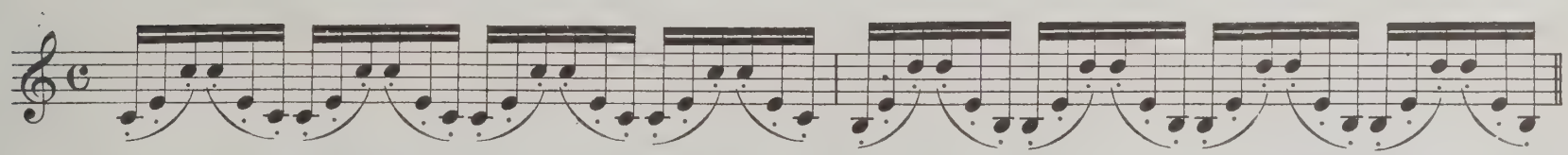
Alsdann mit Griffen in folgender Weise und mit Benutzung der anderen Saiten zu üben.

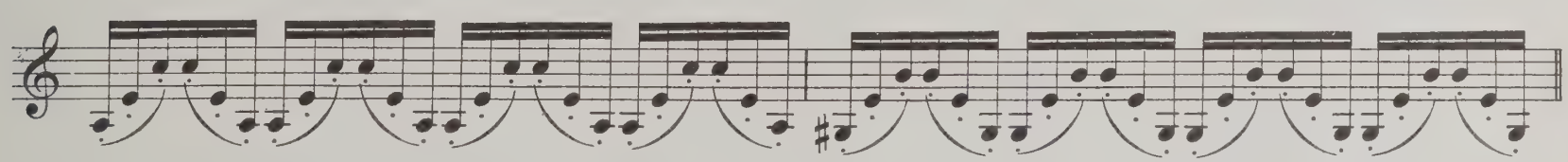




36th Exercise of Fiorillo.
(see same on Page 23.)

36. Etüde von Fiorillo.
(s. dieselbe pag. 23.)

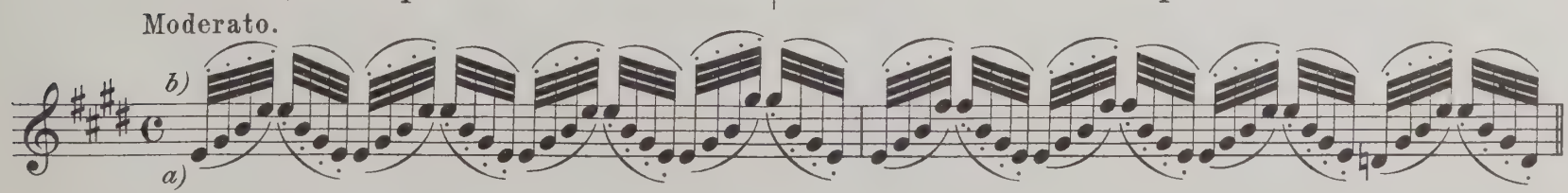




28th Exercise from the Études mélodiques of Bériot.

28. Etüde aus den Études mélodiques von Bériot.

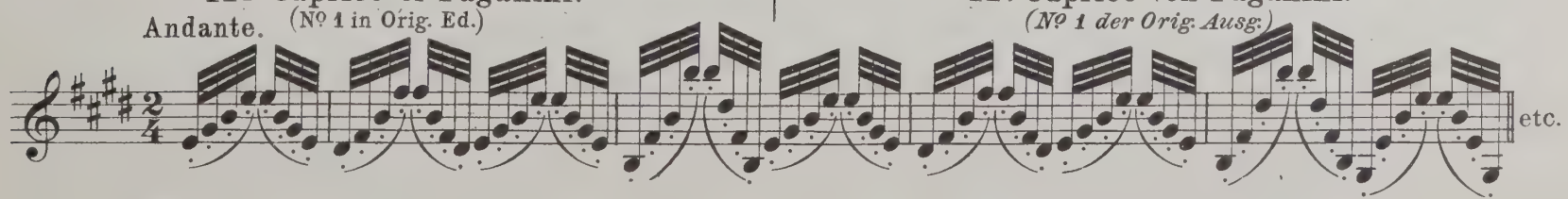
Moderato.



14th Caprice of Paganini.
(Nº 1 in Orig. Ed.)

14. Caprice von Paganini.
(*Nº 1 der Orig. Ausg.*)

Andante.

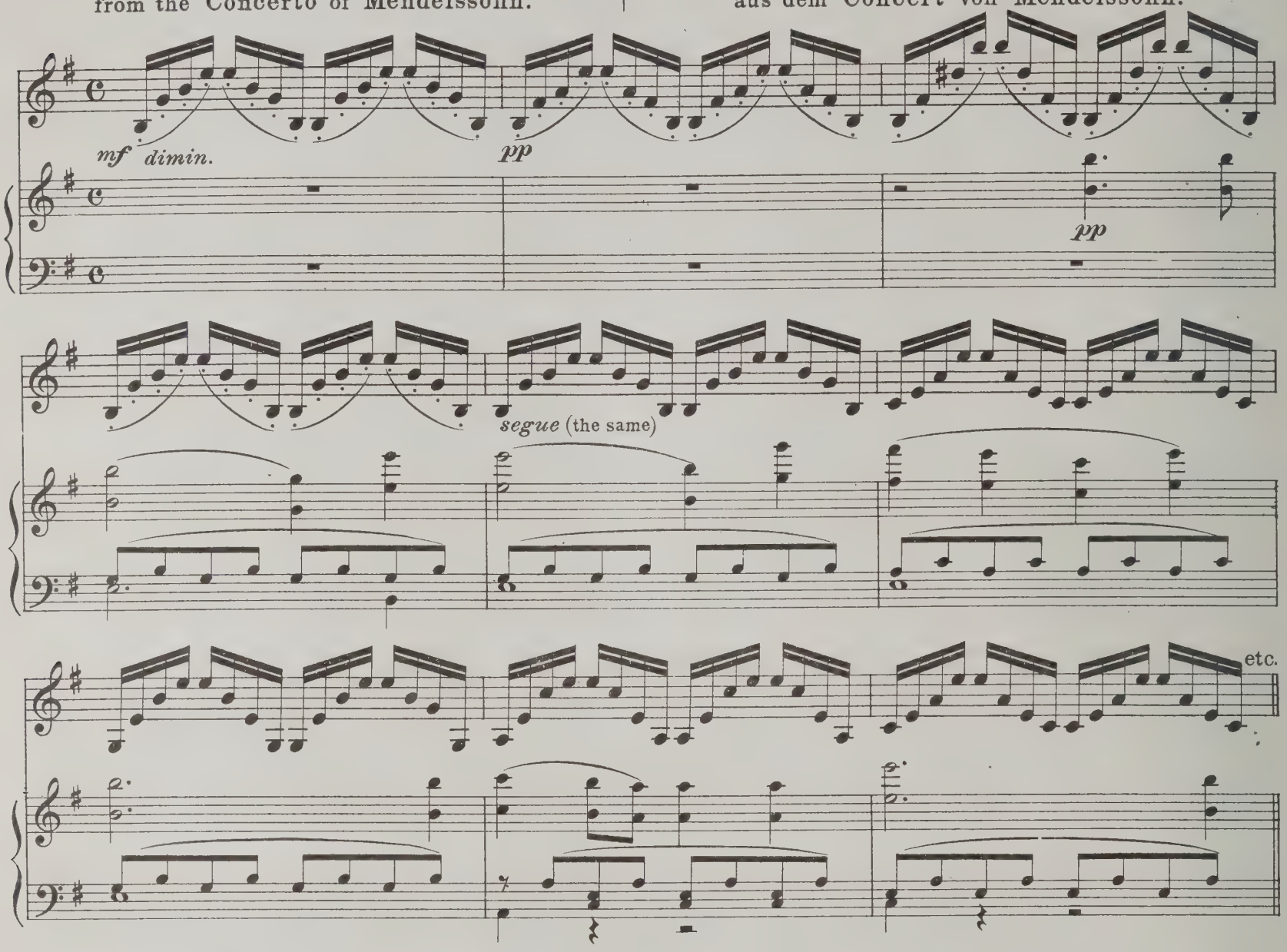


The Spring-bow Arpeggio is made use of in a very brilliant and effective manner, in the celebrated Concerto of Mendelssohn-Bartholdy, while the orchestra executes the tutti, containing the beautiful introductory theme.

In sehr brillanter und wirkungsvoller Weise ist das Springbogen-Arpeggio in dem berühmten Concert von Mendelssohn-Bartholdy verwerthet, während vom Orchester das herrliche Einleitungs-Tutti ausgeführt wird.

1st Movement
from the Concerto of Mendelssohn.

1. Satz
aus dem Concert von Mendelssohn.



24. Tremolo-Bowing

is also executed at the balancing-point of the Bow, but like the Spring-bow Arpeggio, not with the edge but with the whole breadth of the hair, whereby the Bow comes to stand straight above the strings. (deviating from the Rules given for the Bow Section **6**.) The Bow is to be held with the fore-finger, thumb and middle-finger and two notes are to be played with the Up- and Down-stroke, in the manner of the Spring-bow Arpeggio. The tremolo, grows more difficult, if applied to Double-stops, whereby the most careful attention must be given, that the hair of the Bow will always touch the two strings simultaneously.

At first it is to be practised very slowly on the open strings (see examples **1, 2** and **3**). After that with single notes, then applied to scale-passages; then in

24. Das Tremolo

wird ebenfalls im Schwerpunkt des Bogens, jedoch auch wie das Springbogen-Arpeggio (abweichend von den für den Bogen ad 6 gegebenen Regeln) nicht mit der Schneide, sondern mit der ganzen Breite der Haare, also dass die Stange steil zu den Saiten steht, ausgeführt. Man halte den Bogen mit Zeigefinger, Daumen und Mittelfinger und streiche in der Manier des springenden Arpeggio zwei Noten herunter und zwei herauf. Schwieriger wird das Tremolo bei seiner Anwendung auf Doppelgriffe, wobei man auf's Genaueste Acht gebe, dass die Bogenhaare immer zwei Saiten zu gleicher Zeit fassen.

Man übe es zuerst ganz langsam auf den blanken Saiten (s. Beispiel 1, 2 und 3). Alsdann auf einzelnen Tönen; ferner in Sechzehntheil-Bewegung auf Scalen-

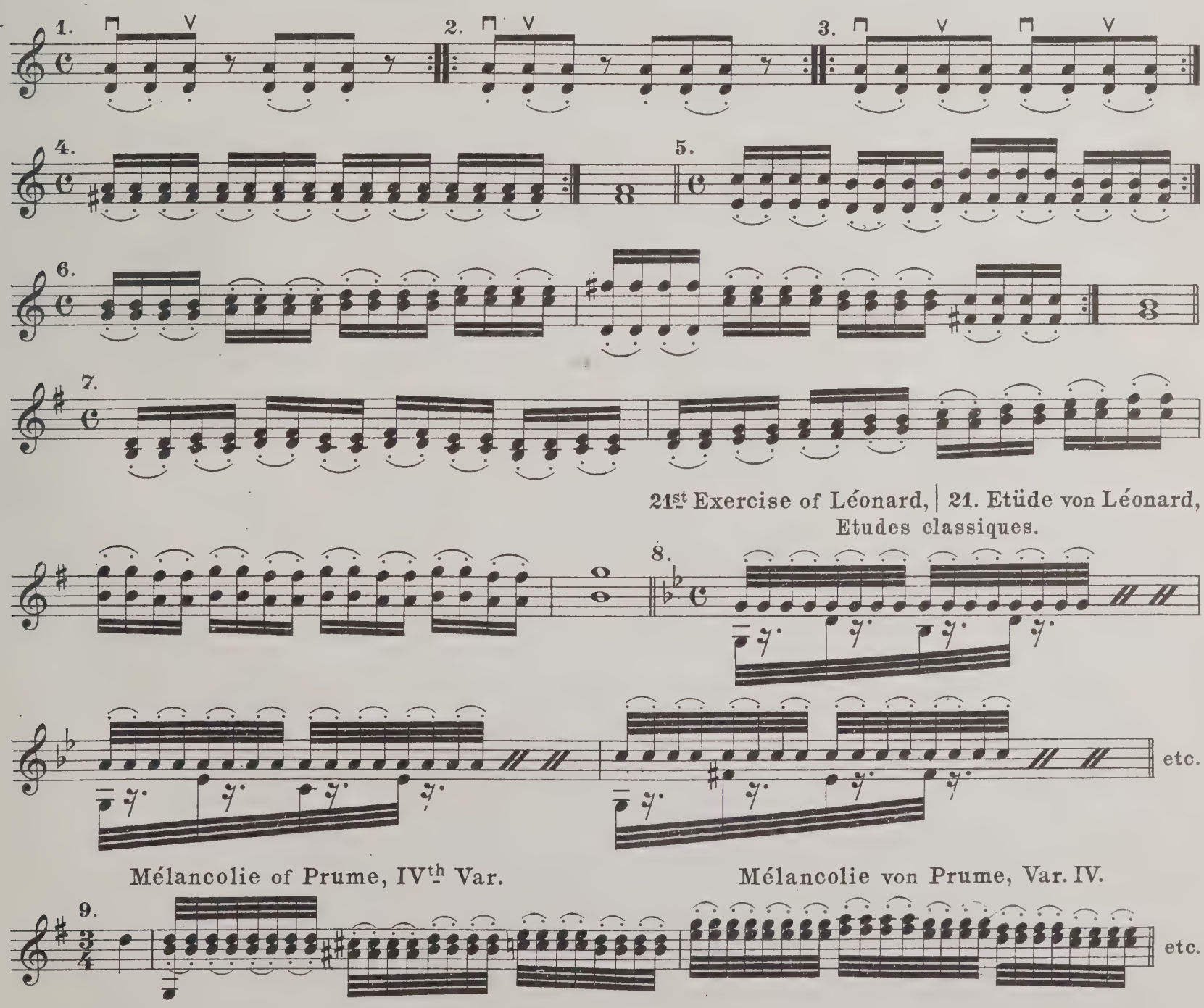
Thirds, Sixths etc. in a movement composed of sixteenth notes. A special accent is always given to the first note, which, — until it can really be executed evenly, — must be diminished by degrees and finally omitted entirely, till the Bow is kept in motion only through a loose side-movement of the wrist, without any strong pressure of the fingers and by means of its own elasticity.

Although we do not favor the application of this manner of bowing in Solos, Variations etc. the study of it is highly recommended, as a finishing touch, to a flexible and voluble arm.

In several compositions of Alard the tremolo will also be found, as applied to three notes (see example **10**) which is also recommended for the development of the arm, even if we do not attach any special value to it, from a musical point of view.

Gängen, in Terzen, Sexten etc. Der ersten Note gebe man immer eine Betonung, welche — bis man es wirklich gleichmässig ausführen kann — nach und nach schwächer werden und schliesslich ganz fortfallen muss, so dass der Bogen ohne festen Druck der Finger durch lose seitliche Bewegungen des Handgelenks vermittelst eigner Schwungkraft fortgetrieben wird.

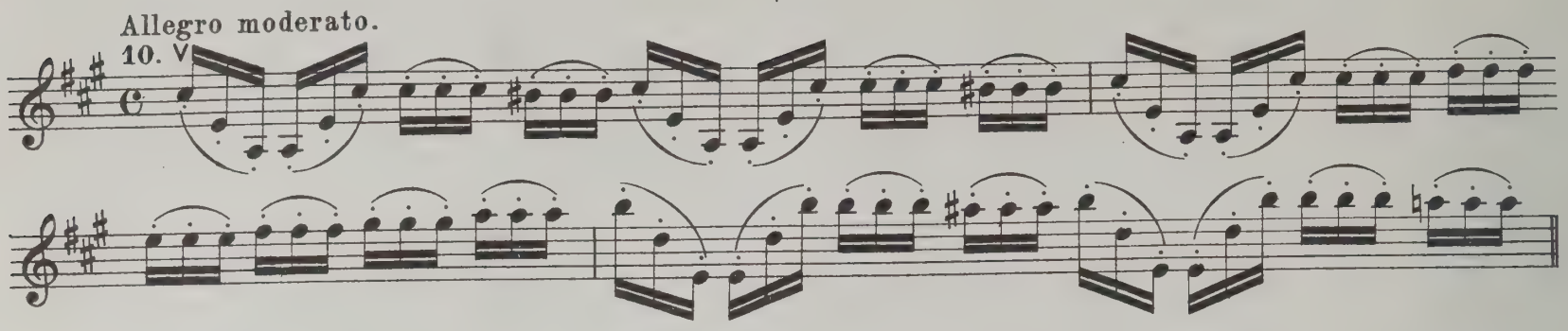
Obgleich wir der Anwendung dieser Manier der Bogentechnik in Solosätzen, Variationen etc. nicht besonders zugeneigt sind, ist deren Studium für die letzte Ausbildung der Volubilität des Arms sehr zu empfehlen. In einigen Compositionen von Alard findet man auch das Tremolo auf drei Noten angewendet (s. Beispiel 10), welche Manier auch zur Ausbildung des Arms zu empfehlen ist, wenn wir ihr auch in musikalischer Beziehung keinen besonderen Werth beilegen. —



Ferd. David's Variations and Léonard's Souvenir de Haydn are also to be compared and consulted.

Man vergleiche auch Ferd. David's Variationen und Leonard's Souvenir de Haydn.

Exercise from the Method of Alard. | Etüde aus der Methode von Alard.



25. The In-audible (Mute) Scale.

Finally, one of the most precious secrets of the technique of Violin-playing, must be called to mind, which it is said, was imparted by Viotti, only to his most favored pupils. It is the so-called in-audible or mute scale. It is produced by holding each note in a scarcely audible breath-like manner, for the length of one minute, with no shading, with the greatest eveness and with no interruption caused by any trembling of the stick. In this, the position of the body and Violin, must also be an exemplary one and both must remain in plastic repose.

The Bow is to be drawn with its extreme edge in such a manner, as to touch the string, with only one hair, and at first, eight slow quarters are to be practised on one down-stroke. When the Tip is reached, the Bow is held and without lifting it from the string, a pause of eight slow quarters must be made, in this position. Thereupon the Bow is drawn back to the Nut, and again held for the time of eight slow quarters (see example **1**). After this sixteen and then thirty-two slow quarters are to be counted on one stroke and a pause of sixteen quarters made after every note (see example **2** and **3**).

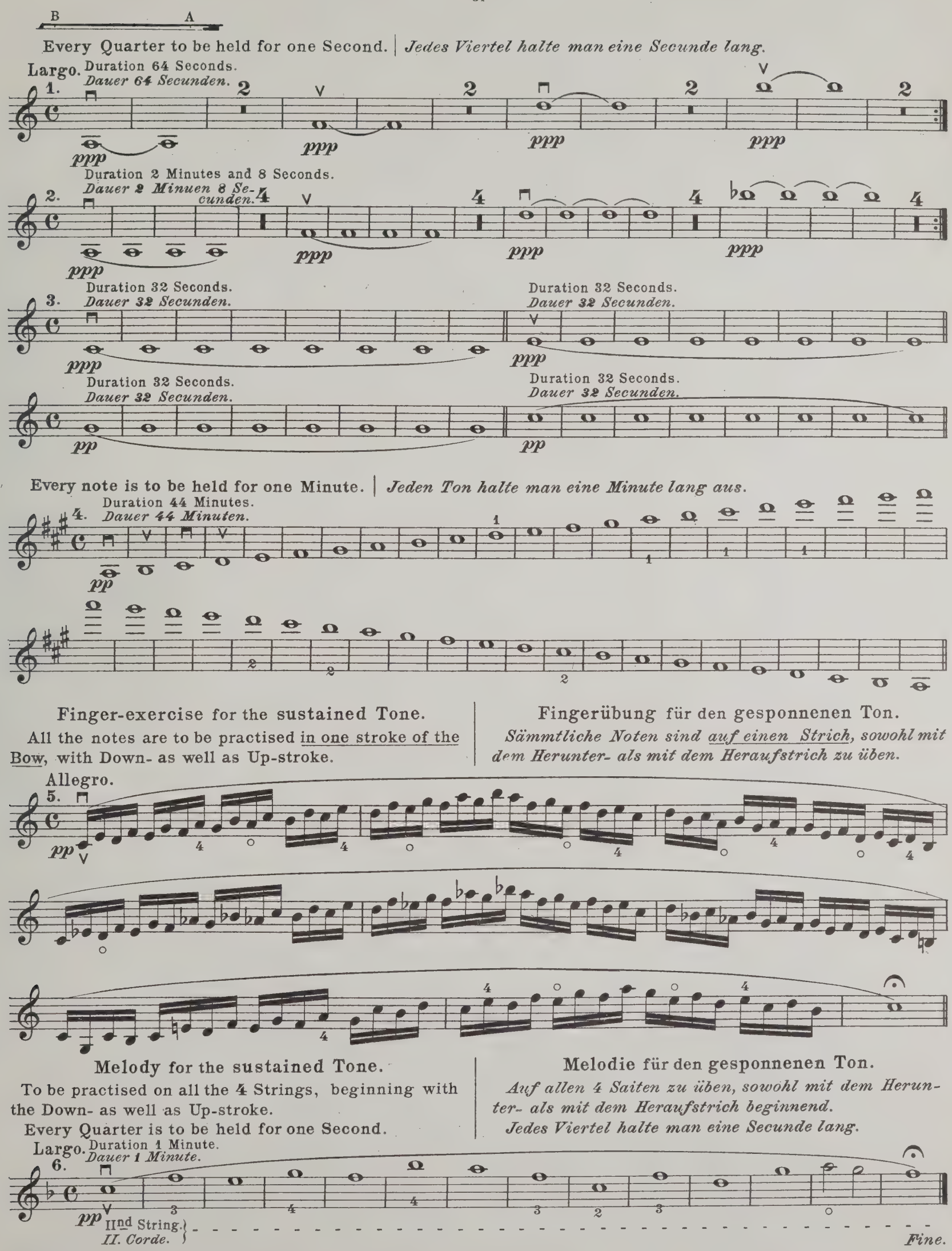
The practising is to be kept up in this manner till it will be possible to make a stroke and hold it for the length of one minute (see example **4**). It must not be imagined, that the holding of the Bow, during the pauses, is superfluous; it exercises an essential influence over the attainment of a long sustained tone.— For those who suffer from nervousness during public performances, the study of the mute scale is an approved means, to prepare themselves for appearing on the Concert-stage. It imparts quiet and security, not alone to the Bow, but also to the performer himself.— The long sustained tone can also be applied to a succession of many notes (see example **5**). Viotti, is said to have once remarked, that, after not having played for quite a long time, he had practised the sustained tone, with long notes and also with finger-exercises for two hours, after which, his fingers responded in such a way, as though he had never stopped playing... This kind of practise and study is therefore to be esteemed very highly!—

25. Die stumme Tonleiter.

Schliesslich sei hier noch eines der kostbarsten Geheimnisse der Violintechnik gedacht, welches von Viotti nur seinen Lieblingsschülern mitgetheilt sein soll. Es ist die sogenannte stumme Tonleiter. Selbige besteht darin, dass man den Ton kaum hörbar, gleichsam wie einen Hauch, ohne jede Nüance und ohne jede störende Erschütterung der Stange eine Minute lang in grösster Gleichmässigkeit aushält. Die Haltung des Körpers und der Geige sei auch hierbei eine musterhafte und verbleibe in plastischer Ruhe.

Man führe den Bogen mit seiner äussersten Schneide derart, dass man die Saite nur mit einem Haare berührt, und übe man zuerst acht langsame Viertel auf einen Herunterstrich. Wenn man an der Spitze angelangt ist, halte man den Bogen an, erhebe ihn nicht von der Saite und pausire alsdann in dieser Haltung acht langsame Viertel. Darauf ziehe man den Bogen zum Frosch hinauf, halte ihn an und pausire wieder acht langsame Viertel (s. Beispiel 1). Darauf zähle man sechzehn und alsdann zweiunddreissig langsame Viertel auf einen Bogenstrich und pausire hinter jeder Note sechzehn Viertel (s. Beispiel 2 und 3).

In dieser Weise übe man fort, bis man es dahin gebracht hat, den Bogenstrich eine Minute lang auszuhalten (s. Beispiel 4). Man glaube nicht, das Anhalten während der Pausen sei überflüssig; es übt dieses einen wesentlichen Einfluss auf das Erlangen des langgesponnenen Tones aus.— Für diejenigen, welche durch öffentliche Vorträge leicht in Aufregung gerathen, ist das Ueben der stummen Tonleiter ein sehr bewährtes Mittel, sich für das Auftreten im Concertsaal vorzubereiten. Dieselbe verleiht dem Bogen grosse Ruhe und Sicherheit und macht den Vortragenden selbst ruhiger.— Man kann den langgesponnenen Ton auch auf sehr viele Noten anwenden (s. Beispiel 5). Viotti soll einmal geäussert haben, er hätte, als er einmal längere Zeit nicht gespielt, zwei Stunden lang den gesponnenen Ton auf langen Tönen und auf Fingerübungen gespielt und darauf das Gefühl in den Fingern gehabt, als hätte er nie zu spielen aufgehört.— Man schätze daher auch diese Art von Studium sehr hoch!—


B
A
Every Quarter to be held for one Second. | Jedes Viertel halte man eine Secunde lang.
Largo.
Duration 64 Seconds.
Dauer 64 Secunden.
1.
ppp
Duration 2 Minutes and 8 Seconds.
Dauer 2 Minuen 8 Secunden.
2.
Duration 32 Seconds.
Dauer 32 Secunden.
3.
Duration 32 Seconds.
Dauer 32 Secunden.
pp
Every note is to be held for one Minute. | Jeden Ton halte man eine Minute lang aus.
Duration 44 Minutes.
Dauer 44 Minuten.
4.
Finger-exercise for the sustained Tone.
All the notes are to be practised in one stroke of the Bow, with Down- as well as Up-stroke.
Fingerübung für den gesponnenen Ton.
Sämmtliche Noten sind auf einen Strich, sowohl mit dem Herunter- als mit dem Heraufstrich zu üben.
Allegro.
5.
Melody for the sustained Tone.
To be practised on all the 4 Strings, beginning with the Down- as well as Up-stroke.
Every Quarter is to be held for one Second.
Melodie für den gesponnenen Ton.
Auf allen 4 Saiten zu üben, sowohl mit dem Herunter- als mit dem Heraufstrich beginnend.
Jedes Viertel halte man eine Secunde lang.
Largo.
Duration 1 Minute.
Dauer 1 Minute.
6.
IInd String.
II. Corde.
Fine.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 129018310